

मुक्तिबोध का साहित्य चिन्तन

इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद की डी०फिल्० (हिन्दी) उपाधि हेतु प्रस्तुत

शोध-प्रवन्ध

अनुसंधान पर्यवेक्षक

प्रो० राजेन्द्र कुमार वर्मा

भूतपूर्व अध्यक्ष, हिन्दी विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद

अनुसंधान अध्येता

रमेश चन्द्र शुक्ल

कनिष्ठ अनुसंधान अध्येता (हिन्दी)

विश्वविद्यालय अनुदान आयोग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद

जन्म, कुल एव वंश, परिवार एव पारिवारिक माहौल, कवि की शिक्षा-दीक्षा, घुमक्कड़ी वृत्ति, प्रेम-प्रसंग एव वैवाहिक परिणति, साहित्यिक मित्र-मण्डली, नौकरी, जीवन के प्रारम्भिक विचार पत्रकार की हैसियत में, मृत्यु।

॥क॥ राजनैतिक परिवेश— परतन्त्र भारत का स्वरूप एव मुक्तिबोध के सृजनकाल की सीमाबद्धता, गाँधीवाद एव उसका परिणाम, साम्यवादी रुझान की अभिव्यक्ति, समाजवादी दृष्टिकोण, द्वितीय विश्वयुद्ध और भारत, साम्प्रदायिकता और देश-विभाजन, अकाल और उसकी अभिव्यक्ति, आम चुनाव एव डेरडिल्यूजनमेंट।

॥ख॥ सामाजिक परिवेश— परिवेश की जानकारी क्यों? भारतीयों की विपन्न स्थिति ॥धार्मिक एव आर्थिक शोषण॥ ब्रितानी औद्योगिक पूँजीवाद एवं भारतीय पंचायती ग्राम्य व्यवस्था पर उसका प्रभाव, विभिन्न सुधारवादी कार्यक्रम-नारियो एवं अछूतों की दशा तथा स्वतन्त्रता के रोड़े।

॥ग॥ साहित्यिक परिवेश—

॥1॥ छायावादी परिवेश - युग एवं कृति, विरासत का सवाल, गुलामी का मंडन, भारतेन्दु की वैचारिक दुविधा, महावीर प्रसाद द्विवेदी का प्रभाव नवीन युग के सन्दर्भ में, युग का कटुसत्य- ब्रितानी शासन, अतीत की वर्तमान में प्रासंगिकता, सांस्कृतिक जागरण, डॉ० नामवर सिंह का विचार छायावादी सामञ्जस्य एवं युग के सन्दर्भ में सन् 42 का आन्दोलन एवं देश की भविष्यता की अनिश्चितता, गाँधी एवं मुक्तिबोध, मंगल क्षिति की विजय मात्र शिक्षावाद का परिणाम नहीं।

॥अ॥ मुक्तिबोध और छायावाद— रचना का आरम्भिक चरण, प्रेम और वेदना का कवि, राष्ट्रीय काव्य धारा की शून्यता, महादेवी वर्मा का प्रभाव, कविताओं का प्रगीतात्मक आधार, मृत्युवाद एवं जिजीविषा का द्वन्द्व

॥ब॥ सुमित्रानन्दन पंत और मुक्तिबोध—

॥2॥ प्रगतिवादी परिवेश — ॥अ॥ राजनीतिक जागरण की उपज, बामपथ की भूमिका और प्रगतिवाद, हिन्दी साहित्य में प्रगतिवाद की ऐतिहासिक स्थिति, प्रगतिशील एवं प्रगतिवाद का अन्तर, प्रगतिवाद की फिलॉसफी, प्रगतिवादी दर्शन की अपूर्णता का प्रश्न, क्या प्रगतिवाद विदेशी विचारधारा है, आन्दोलन के प्रारम्भ में निराला की स्थिति, प्रगतिवादी एकांगिता।

॥ब॥ प्रगतिवाद और मुक्तिबोध— सन् 1936 और मुक्तिबोध, मार्क्सवाद एवं मुक्तिबोध, मुक्तिबोध एक सचेत विचारक, वर्गहीन समाज की कल्पना, नव प्रगतिवाद का सृजन, कविता और राजनीतिक अंत सम्बन्ध, नई कविता में मुक्तिबोध की उपेक्षा का कारण, भारतीय संस्कृति और मुक्तिबोध, शोषण सभ्यता के विरुद्ध, कविताओं की राजनैतिक पट भूमि, साहित्य एवं राजनीति की अन्योन्याश्रिता, मुक्तिबोध एवं टॉलस्टाय तथा कामायनी, यथार्थ एवं बुर्जुआ यथार्थ, सघर्ष का सौन्दर्य, श्रम का सौन्दर्य।

॥3॥ प्रयोगवादी परिवेश — ॥अ॥ प्रयोगवाद — ऐतिहासिक स्थिति, तारसप्तक एवं विभिन्न वैचारिक समन्वय, प्रयोगवाद का अर्थ, आत्मघटित और आत्मानुभूत का प्रश्न, द्वितीय महायुद्ध और प्रगतिवादी साहित्य, प्रयोगवाद एवं अस्तित्ववाद का अन्तस्सम्बन्ध,।

॥ब॥ प्रयोगवाद और मुक्तिबोध - प्रयोगवाद की शुरुआत और मुक्तिबोध का अभिमत, यथार्थोन्मुख व्यक्तिवाद की बगावत, प्रयोगवाद का केन्द्रीय संवेदन, समाज के साथ आसमञ्जस की स्थिति, प्रयोगवादी कवि और मुक्तिबोध।

॥4॥ नई कविता और मुक्तिबोध - नामकरण की समस्या, नई कविता और अज्ञेय, नई कविता का ऐतिहासिक काल खण्ड, दूसरा सप्तक और तार सप्तक के मध्य बदलते परिवेश, स्वतन्त्रता और दूसरा सप्तक, नई कविता पत्रिका का प्रकाशन और विरोध, आत्मघटित सत्य पर जोर, निराला और मुक्तिबोध का साम्य, विषमता ग्रस्त समाज की स्वीकृति का सवाल, नई कविता के दो वर्ग, व्यक्ति स्वातन्त्र्य और मुक्तिबोध, लघुमानव आधुनिकता बोध एवं मुक्तिबोध।

तृतीय अध्याय : साहित्य एवं जीवन सम्बन्धी दृष्टिकोण-

105-171

॥क॥ साहित्य . अवधारणा एवं स्वरूप - ॥1॥ ऐतिहासिकपरिप्रेक्ष्य
साहित्य का व्यापक अर्थ, सर्जक भविष्य दृष्टा है, दृष्टाभाव का आधार वेदना, कवि सृष्टि और, ब्रह्मा सृष्टि का अन्तर, साहित्य का आधार, शब्दार्थ की नित्यसत्ता, हिन्दी आचार्यों की साहित्य विषयक अवधारणा।

॥2॥ मुक्तिबोध की साहित्य विषयक अवधारणा: संवेदनात्मक एवं ज्ञानात्मक संवेदन की तीव्र मानसिक प्रतिक्रिया का फल, वास्तविकता को उभारने का माध्यम, साहित्य का आधार बाह्य परिवेश, साहित्य. आन्तरिक का बाह्यीकरण, पोस्टर ही कविता है। सृजन की कठिन परिस्थिति, साहित्य समाज की सामूहिक अभिव्यक्ति, वैविध्यमय जीवन की आत्मवेतस् व्याख्या, साहित्य एवं दर्शन का अन्तः सम्बन्ध, साहित्यः मनष्यता से, साक्षात्कार।

॥ख॥ साहित्य प्रयोजनीयता - कार्य, करण की अनुक्रिया। रचना में उद्देश्य का अन्तर्महत्त्व, ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य भरत, भामह मम्मट, भिखारीदास का मत, समाज में परिवर्तन, का माध्यम, यूरोपीय चिन्तको के आनन्दवाद की दशा और साहित्य की उपयोगितावादी दृष्टि, सवेदनात्मक उद्देश्य के निर्माण-सहायक तत्व, सांस्कृतिक एवं मानसिक परिष्कार, व्यक्तिवादी अवधारणाओं का खण्डन जन-मुक्ति की प्रबल पक्षधरता।

॥ग॥ सम्प्रेषण सम्बन्धी मान्यताएँ - सम्प्रेषण का अर्थ एवं आवश्यकता, सम्प्रेषणीयता की ऐतिहासिक स्थिति - भरत का नाट्यशास्त्र, कला का अन्तर्तत्त्व, विभाव पक्ष, संप्रेषण का माध्यम, स्तजन की सायसता, मुक्तिबोध की सम्प्रेषण प्रणाली की कठिनाई, कविता की वाचिक परम्परा, कविताओं में परस्पर विरोधी भावों का सन्तुलन, संप्रेषण की विफलता का सवाल, कविताएँ . जिन्दगी को पहचाने का एक उपक्रम, महान उद्देश्य और महान कविता, सवेदनात्मक उद्देश्य और कलात्मक प्रभाव, भाष्यकारों के आयवरी टावर, रीतिकालीन संस्कार और कविताएँ, सम्प्रेषणीयता की समस्या और कारण,

॥घ॥ काव्य जीवन की पुनर्रचना - जीवन का अर्थ, अन्तरंग जीवन के विकास में बाल्यावस्था का रोल, स्वानुभूत जीवन, स्वानुभूत जीवन और कलाकार की ईमानदारी, ईमानदारी का नई कविता से पूर्व अर्थ एवं प्रयोग, ज्ञानात्मक संवेदन और संवेदनात्मक ज्ञान, व्यक्तिगत ईमानदारी और कलात्मक ईमानदारी, स्वानुभूत जीवन और कविता की प्रतिनिधिकता,

॥2॥ कल्पना - अर्थ, कल्पनात्मक चित्रों की त्रैकालिकता, कल्पना का आधार वास्तविकता, विधायक कल्पना एवं ग्राहक कल्पना, कल्पना एवं फैंसी,

॥३॥ पुनर्रचना - पुनर्रचना की ऐतिहासि स्थिति, पुनर्सृजन मे कल्पना की सृजनशील भूमिका, पुनर्सृजन का स्वरूप-द्वन्द्वात्मक या सामजस्य।

चतुर्थ अध्याय : समकालीन काव्य भाषा और मुक्तिबोध-

172-216

॥क॥ काव्य भाषा विषयक पारपरिक अवधारणा कारण-कार्य एवं सासारिक स्थिति, भाषा को जानने का साधन भी भाषा ही, भाषा को सृजनशील और सम्प्रेषणीय बनाने वाले तत्व शब्द शक्तियाँ. शब्द की मूल इकाई वर्ण, शब्द शक्ति मे शक्ति का अर्थ, अर्थ के प्रकार और उसका ग्रहण, अभिधा शब्द शक्ति, - सकेत ग्रहण के उपाय, लक्षणा शब्द शक्ति-भाषिक, सौष्ठव मे लक्षणा का योग, व्यञ्जना शब्द शक्ति - उसके प्रकार एवं प्रयोग, काव्य दोष, गुण रीति एवं वृत्तियाँ काव्यत्व का आधार शब्दार्थ, काव्य मे दोषों की स्थिति, अदोष और ईषत्दोष, दोषों के प्रकार, गुण, रसोत्कर्ष के हेतु, रीति और आधुनिक शैली विज्ञान, वृत्तियों का भाषिक सौन्दर्य में साहाय्य, अलंकार, काव्य में अलंकार की निवारता, अलंकार का विभाग- सादृश्य एवं विरोध के आधार पर, वक्रोक्ति-कथन की भंगिमा का स्वरूप, वक्रोक्ति के भेद,

॥ख॥ मुक्तिबोध की काव्यभाषा विषयक अवधारणा- समकालीन काव्य भाषा पर बहस की ऐतिहासिकता, अज्ञेय की भाषा विषयक अवधारणा, कविता मात्र भाषा नहीं है, कला का तीसरा क्षण, जीवन और कला का अद्वैत भाषा की प्रकृति, समतुल्यता, भाषाएवं बोली का अर्थ, भाषा एक सामाजिक निधि, भाषा एवं भाव का मेलापक, रचना की सबसे बड़ी कसौटी,

अनुभवात्मक सच्चाई, भाषा एव जन का अद्वैत, मुक्तिबोध
की भावानुसारी भाषा का स्वरूप, भाषा की खोज, पोयटिक
लेग्वेज एव मुक्तिबोध,

॥ग॥ रचना-प्रक्रिया मुक्तिबोध रचना-प्रक्रिया का आशय,
रचना-प्रक्रिया की जरूरत, रचना-प्रक्रिया का कारण, कृति,
रचनाकार और आलोचक का मध्यस्थ सेतु, रचना-प्रक्रिया में
सर्जक और पाठक की अलग-अलग दिशा, रचना-प्रक्रिया
की दशा एव दिशा, सवेदनात्मक उद्देश्य, फेंटेसी का अर्थ
शब्द कोशों के आधार पर, मनस्तत्त्वों को जानने का आधार,
रचना-प्रक्रिया के मूल उद्देश्य, रचना-प्रक्रिया का वैचारिक केन्द्र
बिन्दु मार्क्सवाद आलोचन धर्म का विकास और आभ्यन्तर
भावसंपादन, रचना प्रक्रिया में कर्तव्य का अहसास,
रचना-प्रक्रिया में संघर्ष का अन्तर्महत्त्व।

पञ्चम अध्याय : काव्य भाषा के सृजनात्मक तत्त्व-

217-245

॥क॥ बिम्ब

॥ख॥ प्रतीक

॥ग॥ मिथक

॥घ॥ फेंटेसी

-प्रत्येक रचना तीन क्षणों का परिणाम है, कविता ही कवि
का परम और चरम वक्तव्य है, दुनिया को देखने के दो
तरीके - भाववाद, वस्तुवाद, प्रसाद की कामायनी का
आनन्दवाद भाववादी तरीका है, इच्छा कर्म एव ज्ञान की
कोई प्रतीयमान सत्ता नहीं, डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी की फेंटेसी
विषयक अड़चन, कविता को केवल भाषिक आधार पर नहीं
जाँचा जा सकता, मुक्तिबोध के काव्य में कथ्य का
अप्रतिम महत्त्व, बिम्ब, प्रतीक मिथ और अर्थ-प्रक्रिया,

लेखक को उसकी समग्रता में समझना आवश्यक, मुक्तिबोध की कविता का आत्म-सभवा स्वरूप, फेंटेसी की व्यापकता और बिम्बो, प्रतीको, मिथको का रचनात्मक प्रयोग फेंटेसी के सदर्थ में, फेंटेसी का आधारः वास्तविक जीवन, जीवन की त्रिकोणात्मक स्थिति और तीनों भुजाओं के बिम्ब, प्रतीक तथा मिथको का सन्दर्भ,

॥क॥ सैद्धान्तिक समीक्षा के मुख्य बिन्दु मुक्तिबोध और नव-प्रगतिवाद रचना प्रक्रिया एवं आलोचना का अन्त सम्बन्ध, रामविलास शर्मा तथा मुक्तिबोध का साहित्यिक अन्त सम्बन्ध, मुक्तिबोध की कविताएँ स्वतन्त्र भारत की जीवन्ततम दस्तावेज, मुक्तिबोध और उनकी सैद्धान्तिक आलोचना का स्रोत, युग के प्रति लेखकीय उत्तरदायित्व, कुछ सवाल, मुक्तिबोध का आलोचक व्यक्तित्व, नव्य समीक्षा की मूल्यवादी परम्परा का मुक्तिबोध पर प्रभाव, शीत युद्ध के परिणामस्वरूप उत्पन्न सिद्धान्तों का हिन्दी साहित्य पर प्रभाव एवं मुक्तिबोध, पक्षधरता एवं मुक्तिबोध की आलोचकीय प्रतिभा, रूप एवं तत्त्व में तत्त्व का अर्थ और उसका महत्व, कला-समीक्षा का आधार जीवन, स्वायत्तता का सवाल तथा सापेक्ष स्वायत्तता, ज्ञानात्मक संवेदन और संवेदनात्मक ज्ञान, कलावाद का प्रबल विरोध, भाववादी शैली में वस्तुवादी समीक्षा।

॥ख॥ व्यवहारिक समीक्षा कामायनी एक पुनर्विचार - मुक्तिबोध मूलतः कवि हैं, आलोचक और साहित्यकार का अन्त-सम्बन्ध, अंध श्रद्धा से अंध आलोचना अधिक भयानक, मुक्तिबोध का व्यक्तित्व और सेल्फ ऐसिएशन, कला रचना के प्रति

एकान्त समर्पण, व्यवहारिक आलोचना, सैद्धान्तिक बिन्दुओं का ही एक पहलू, प्रसाद, मुक्तिबोध एवं डॉ० राम विलास शर्मा का अतः सम्बन्ध, कामायनी एक पुनर्विचार-आत्म वचना से निकलने का उपाय, कामायनी के पात्र किसी मूर्त यथार्थ के प्रतीक, इतिहास एवं कल्पना का असफल मिश्रण, पद्मावत और कामायनी तथा कृतिकारों का मन्तव्य कथा का आधार एवं प्रसाद की कल्पना-शीलता, कामायनी बड़े रचनाकार की उत्तरदायित्व हीनता का सबूत, कामायनी 'फैटेसी' है, कामायनी जीवन की पुनर्रचना है, प्रसाद जी की विचार-धारा पर सामन्ती एवं नव अद्वैतवादी विचारधारा का प्रभाव, मनु 'मन' का प्रतीक नहीं है, 'मन' से मुक्तिबोध का तात्पर्य, निराला की कामायनी विषयक अवधारणा, मनु कमजोर चरित्र है, डॉ० रामविलास शर्मा की मनु विषयक समझ एवं मुक्तिबोध परिवार से उसका तादात्म्य, श्रद्धा की अवतारणा हेतु मूलक, श्रद्धा का चारित्रिक अन्तर्विरोध, श्रद्धावाद और शोषक वर्ग, प्रसाद पर भाववादी विचारक स्पेग्लर का अशत प्रभाव, सामाजिक असमन्ता सृष्टि का अन्तर्नियम नहीं, इडा का चरित्र एवं मुक्तिबोध, इडा-सर्वाइवल आव दि फिटेस्त और स्ट्रगल फार इक्विसेटेन्स और प्रसाद का अतः सम्बन्ध, कामायनी का विश्व साहित्य में स्थान।

'अंधा युग' एक फैटेसी-अन्धायुग का भ्रमनात्मक आधार मौजूदा सभ्यता, अन्धायुग में सामाजिक रूपान्तर का कोई ठोस वैज्ञानिक आधार नहीं।

'उर्वशी' कृत्रिम मनोविज्ञान पर आधारित कथा काव्य है, उर्वशी में वर्णित कामाचार आध्यात्मिकता का सामाजिक

तरीका नहीं, रजनीश और आधुनिक सामाजिक परिदृश्य तथा उर्वशी का कामोपचार मानव मूल्य एवं कामाचार उर्वशी की फिलॉसफी आखिर किस समाज के लिए।

सप्तम् अध्याय साहित्यिक सृजनात्मक तत्त्वों का विश्लेषण एवं चिन्तन का स्वरूप - 306-363

॥क॥ भावतत्त्व - काव्य के अनिवार्य दो पक्ष-अनुभूति एवं अभिव्यक्ति, वस्तु एवं रूप, वस्तु एवं रूप का आधार, वस्तु एवं रूप की परस्पर अन्योन्याश्रिता, आभ्यतर वास्तव में वास्तव का अन्तर्महत्त्व, प्रत्यक्ष रूप विधान, बाह्य का आभ्यतरीकरण, भाववादी विचार पद्धति में भाव का अर्थ, कवि के लिए ज्ञान पक्ष की अनिवार्यता, मुक्तिबोध की कविता में आया विभावपक्ष, मुक्तिबोध की कविताओं को लेकर कलावादी विचारकों की सोच, मुक्तिबोध के भाव मार्क्सवादी है, भावपक्ष को सबल बनाने के लिए त्रिविध संघर्ष का स्वरूप, ज्ञान के अपराध होने का अर्थ,

॥ख॥ विचारतत्त्व विचार के लिए बुद्धि और हृदय अद्वैत ज्ञान के कलात्मक साधन, ज्ञान को विकसित करने का संघर्ष, साहित्य के सन्दर्भ में विचार और विचार मुक्तता की ऐतिहासिक स्थिति, विचारों की पहली कड़ी सवेदनात्मक उद्देश्य, मुक्तिबोध का सृजन-काव्य, शुरू की वैचारिक मुक्तता, प्रगतिशील यात्रिक विचारों से उकताहत, मार्क्सवादी सिद्धान्तों में परिवर्तन की दिशा एवं दशा, सन् 43 से 53 तक काल खण्ड, देश की स्वतन्त्रता का जश्न और मुक्तिबोध, आभ्यतर का बाह्यीकरण, विचारों पर प्रभाव, साहित्य की सोद्देश्यता और मुक्तिबोध फेंटेसी और झूटोपिया, साहित्य के लिए संघर्ष का महत्त्व, साहित्य में विचारधारा का

महत्व, साहित्य एव विचारधारा अन्त सम्बन्ध विचारधारा
और साहित्य प्रचार, मुक्तिबोध पर वैचारिक प्रभाव, बाद की
कविताओं पर मुक्तिबोध का प्रभाव

॥ग॥ सौन्दर्य बोध की अवधारणा - कलाकृति और पुनर्रचना,
सौन्दर्य का आधार जीवन, सामाजिक दृष्टि और सौन्दर्य
प्रतीति, सौन्दर्य प्रतीति और वास्तविक¹ जीवनानुभव की
सामान्तर गति का सिद्धान्त, कलाकार की अद्वितीयता
और मुक्तिबोध, फेटेसी में भोगे गए यथार्थ का अन्तर्महत्व,
भावना का ज्ञानात्मक आधार, जडीभूत सौन्दर्याभिरुचि
और मुक्तिबोध, सौन्दर्य में कल्पना की भूमिका, सौन्दर्य
एव क्षणवाद, सौन्दर्य की व्यापक अर्थवत्ता, सौन्दर्य
बोध का सिद्धान्त एव मुक्तिबोध का अन्तर्विरोध,

॥घ॥ इतिहास एव सांस्कृतिक बोध - नई काव्य धारा की परम्परा
एव मुक्तिबोध की कविताएँ, आत्मपरकता एव समाजीकरण
का ऐक्य, पूर्व काव्य परम्परा से मुक्तिबोध की कविताओं
के अलगाव का आधार, पूर्व भाषिक एव वैचारिक
परम्परा तथा मुक्तिबोध परम्परा और वैयक्तिक प्रतिभा,
नई कविता की दलबन्दी और इसमें मुक्तिबोध का
स्थान, तनाव एव मुक्तिबोध, अज्ञेय और मुक्तिबोध
की तुलनात्मक आलोचना, पोलिमिक्स का परिणाम नहीं,
विरासत को लेकर चुनौतियाँ, मुक्तिबोध प्रगतिशील परम्परा
का कवि,

उपसंहार

364-376

परिशिष्ट

377-380

नत निवेदन

कवि गजानन माधव मुक्तिबोध के प्रति मेरी जिज्ञासा आकस्मिक न होकर क्रमिक है। मुक्तिबोध की कविताओं के प्रति आकर्षण उच्चतर माध्यमिक कक्षाओं से ही जागा। हलॉकि उस समय तक उनकी मैंने मात्र एक कविता 'मुझे कदम-कदम पर' पर पढ़ी थी। कविता की कोई खास समझ थी नहीं अतः यह कहना कि पठित कविता का अर्थ अद्भुत लगा, सरासर झूठ होगा। बावजूद इसके मुक्तिबोध ने मुझे 'अपील' किया। तात्कालिक सच्चाई बस इतनी सी है।

उक्त कविता जिस सकलन 'चाँद का मुँह टेढ़ा है' से उद्धृत थी, उसका शीर्षक भी मेरे लिए कम हैरतनाक नहीं था। कारण यह जिस चाँद को मैं मामा से शुरू करके खिलौना तथा विरहणियों के उद्दीपक तक पहुँचा पाया था, अचानक ही एक नवीन रूप में वह भी 'टेढ़ा मुँह' लेकर प्रकट होगा, मेरे लिए अकाल्पनिक था। एक जिज्ञासा उक्त सकलन को पढ़ने की लगी, लेकिन पुस्तक की अनुपलब्धता की समस्या की वजह से वह इच्छा मन के किसी कोने में दुबक गयी। समस्या का समाधान भी एक अजीब से संयोग से हुआ। हुआ यो कि इलाहाबाद विश्वविद्यालय में स्नातक का छात्र होने का मुझे गौरव मिला, तो पठन-पाठन के सिलसिले में चाचा डॉ० लक्ष्मीकान्त पाण्डेय, उपाचार्य हिन्दी, पी० पी० एन० पोस्ट ग्रेजुएट कालेज कानपुर के साथ कानपुर जाने का मौका मिला। 'चाँद का मुँह टेढ़ा है' पुस्तक वही मेरे हाथ लगी। दस दिन के प्रवास के दौरान उक्त सकलन की सारी रचनाएँ मैं पढ़ गया। कविताओं की एक 'लिरिकल' धुन साथ ही सामाजिक चित्रण का एहसास उस समय भी मुझे हुआ।

मुक्तिबोध के प्रति आकर्षण को और बहरा करने का श्रेय जिन पुस्तकों को मैं देना चाहूँगा उसमें विष्णु शर्मा की किताब 'मुक्तिबोध की आत्मकथा' तथा नरेश मेहता की किताब 'मुक्तिबोध एक अवधूत कविता' विशेष उल्लेख योग्य हैं। दोनों ही किताबों में मुक्तिबोध को जिस आत्मीयता से पाठक के समक्ष रखा गया

है, वह सिद्धहस्त जीवनी लेखन और मित्र-भाव का परिपूर्ण निदर्शन है। सन् 1995 में विश्वविद्यालय अनुदान आयोग की 'फेलोशिप' मिलने के बाद मेरी मुक्तिबोध पर ही काम करने की इच्छा हुई।

नरेश जी ने मुक्तिबोध के कवि व्यक्तित्व के बारे में एक बड़े ही महत्त्व की बात कही है— अपना यश देखना और भोगना सामान्यतः सौभाग्य समझा जाता है परन्तु पुण्यात्मा के भाग्य में यह नहीं होता इसीलिए पुण्यात्मा का यश उसकी पीठ पर लिखा होता है। इस सन्दर्भ में यदि हम देखें तो मुक्तिबोध का कृतित्व एवं व्यक्तित्व दोनों वाकई हैरत में डालने वाला है। सैकड़ों कालजयी कृतियों का रचयिता स्वयं एक अदद लेखक के लिए कहाँ-कहाँ नहीं भटका। बल्कि यह कहूँ कि नौकरी की खोज कवि के भटकाव का पर्याय बन गई तो अतिरजना न होगी। अप्रतिम राजनीतिक जागरूकता के बावजूद उनकी साहित्य क्षेत्र में जो भी फजीहत हुई इसका एक कारण राजनीति अवश्य थी। सन् 1964 यानी जब तक मुक्तिबोध मर न गये तब तक न तो उनकी कोई किताब ही प्रकाशित हुई और न ही हिन्दी-जगत में उनकी उपस्थिति की कोई गम्भीर नोटिस की गई। महत्ता का यह सम्पूर्ण माजरा घटित हुआ उनकी बीमारी के दौरान जब वे आल इण्डिया मेडिकल साइन्सेज के बेड पर मूर्च्छित पाए गये। कई दिनों की नीम बेहोशी के बाद आखिर 11 सितम्बर 64 को वह कालरात्रि आ ही गई जो कवि की विगत अवस्था को देखते हुए आकस्मिक नहीं थी।

प्रबुद्ध वर्ग की यह एक विचित्र विसंगति ही कही जाएगी कि विश्व-विद्यालय की उच्च कक्षाओं तथा साहित्यिक सामाजिक गोष्ठियों में मानवातावादिता पर दून हँकने वाले सज्जनों को न तो संघर्ष करते व्यक्ति में कोई सम्भावना नजर आती है और न ही उसके कलात्मक सृजन में तपिश। मुक्तिबोध का सम्बन्ध बौद्धिक वर्ग से कुछ ऐसा ही था। पहले तो उनकी कविताओं को पढ़ने की जहमत ही नहीं उठाई गई, क्योंकि वे 'उक्त सज्जनों के अनुसार बोझिल और उबाऊ थी। जब उठायी भी गई तो कविताओं के मनमाने अर्थ करके साहित्य जगत में एक भ्रम फैलाने का ही काम किया गया।

आज की तारीख में मुक्तिबोध हिन्दी काव्यधारा के प्रगतिशील परम्परा के ऐसे 'माइलस्टोन' हैं जिनको अलक्षित करके हिन्दी काव्य-यात्रा की ठीक-ठीक जाँच नहीं की जा सकती। सघर्ष करते युवा मानस के तो वे प्रतीक हैं, बरसों से दबी कुचली जनता के भी वह प्रतिनिधि कवि हैं। अपने समस्त रचना क्रम के माध्यम से उन्होंने सामाजिक बुराईयों, पाखंड आदि से पर्दा हटाकर जनता को उसकी जमीनी सच्चाई से रूबरू कराया।

मुक्तिबोध के कृतित्व एवं व्यक्तित्व पर बहुत से शोध-प्रबन्ध प्रकाशित हो चुके हैं जो प्रबुद्ध युवामनो की उनके प्रति अभिव्यक्ति श्रद्धाञ्जलि ही कही जाएगी। डॉ० अशोक चक्रधर, प्रो० राजेश, डॉ० सजीव, डॉ० हुकुम चन्द्र राजपाल, डॉ० गंगा प्रसाद विमल, डॉ० सुरेन्द्र प्रताप, डॉ० शशि शर्मा, डॉ० बृजबाला चौहान, डॉ० सुरेश ऋतुपर्ण ने मुक्तिबोध पर श्लाघनीय काम किया है। मुक्तिबोध की काव्य-समझ को प्रचारित करने में निश्चित ही इन प्रबन्धों का योग है लेकिन खेद इस बात का है कि शोध-प्रबन्धों की इस विपुल राशि में स्वयं शोधकर्ता की क्या राय है, यह लगभग गुप्त या गोलमोल है।

मुक्तिबोध निश्चित ही एक बड़े कवि के साथ श्रेष्ठ विचारक भी हैं। बल्कि यदि हम यह कहें कि वे बड़े विचारक के कारण ही बड़े कवि हैं तो अतिशयोक्ति न होगी, क्योंकि कविता में विचारों का 'प्रोजेक्शन' जिस तरह से चलता है, उससे यही लगता है कि विचारों को ही कविता का रूप दे दिया गया है, मुक्तिबोध के विषय में बहुत से सुधी विद्वानों की एक स्वर राय रही है कि मुक्तिबोध किसी एक वाद, सिद्धान्त या विचारधारा तक बँधकर रहने वाले चिंतक नहीं हैं। अतः कवि को जनवादी, मार्क्सवादी की अपेक्षा व्यापक अर्थवत्ता का सर्जक मानना ही ज्यादा न्याय सप्त होगा। लेकिन जहाँ तक मैं समझता हूँ, मुक्तिबोध विषयक सारे भ्रम की शुरुआत यही से होती है जब हम उनकी विचारधारा के प्रति जागरूकता का परिचय नहीं देते। मुक्तिबोध अपने कई लेखों में अमूर्त मानववादिता के प्रति गहरा क्षोभ व्यक्त करते हुए, वैयक्तिक

प्रश्नों को व्यापक धरातल प्रदान करने के निमित्त एक व्यापक और वैज्ञानिक दृष्टि की जरूरत पर लगातार बल देते रहे। वे जन के निजी प्रश्नों को व्यापक मानवीय सवालो से जोड़कर एक जनान्दोलन खड़ा करने की इच्छा रखते थे। सन् 1947 की प्राप्त स्वतन्त्रता को जिस लेखक ने 'रिक्थ' स्वतन्त्रता' कहकर जन-स्वतन्त्रता को ही वास्तविक स्वतन्त्रता बताया हो, जो देश को मात्र कागज पर फैला 'मैप' न मानकर वहाँ रहने वाले लोगों के रहन-सहन और संस्कृति के आधार पर निर्मित मानता हो उसको किस आधार पर जनवादी न माना जाए?

स्वातन्त्र्योपरान्त शीत युद्ध के दौरान सन् 1950 में हिन्दी साहित्य में भी कलावाद को प्रतिष्ठित करने का जो आन्दोलन शुरू हुआ वह अन्तर्राष्ट्रीय साजिश की एक कडी थी जिसके तहत साम्यवादी समाजवादी अवधारणा को समूल नष्ट करके व्यक्तिवाद की प्रतिष्ठा पर विशेष जोर दिया गया था। ऐसा नहीं है कि हिन्दी साहित्य में इस षडयन्त्र को केवल मुक्तिबोध ही भाँप पाए। सन् 50 के दो दशक पहले ही मुशी प्रेमचन्द, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल प्रभृति विद्वानों ने इसका मुखर विरोध करते हुए कला की उपयोगिता का सिद्धान्त प्रतिष्ठापित किया था। यह जरूर था कि इन लेखकों में मार्क्सवाद का जिक्र शुक्ल जी ने नहीं किया है, मुशी जी ने सोवियत संघ की राज्य प्रणाली का खुला समर्थन करते हुए भारत में इस तरह की शासन व्यवस्था की कामना की है।

मुक्तिबोध ने जिस तरह साहित्य के लिए एक वैज्ञानिक विचारधारा की जरूरत और कलावाद के खण्डन पर जोर दिया, इससे इस शक की कोई गुंजाइश नहीं रह जानी चाहिए कि वे मार्क्सवादी नहीं थे। जिस तरह से उन्होंने कलावाद तथा कला की स्वायत्तता के सवालो के मूल में जनवाद के सहन विरोध को लक्षित किया है उससे यह जानना स्वाभाविक हो जाता है कि वे किन विचारों से प्रभावित होकर यह सब करने के लिए दृढ़ संकल्पित हुए। जहाँ तक मैं समझता हूँ वह वैचारिक आधार मार्क्सवाद था। हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि कलावाद की घोषित शुरुआत साहित्य के दो विशेष सन्दर्भों के विरोध के निमित्त थी, पहली-कवि के भोगे गए यथार्थ को साहित्य का सन्दर्भ न बनाया

जाय, दूसरा—मार्क्सवादी अवधारणा को साहित्य जगत से बाहर खदेड़ना, कहने की जरूरत नहीं कि इन दोनों ही चीजों की विशेष जरूरत पर मुक्तिबोध बल देते रहे। अतः मुक्तिबोध को मार्क्सवादी कहना न तो उनके साथ अन्याय है और न ही कलाकार के प्रति की गई ज्यादाती। हाँ यह सही है कि वे मार्क्सवाद की रुढ़िगत स्थिति में कुछ परिवर्द्धन करना चाहते थे। इसका कारण साफ है—वे कला को सारी वस्तुगतता के बावजूद एक आत्मिक प्रयास ही मानते हैं, हकीकत भी यही है। मार्क्सवाद उनके लिए निश्चित ही वैचारिक प्रतिबद्धता का पर्याय है, लेकिन अपनी सांस्कृतिक परम्परा खासतौर पर भक्तिकालीन सतों की वैयक्तिक दैन्य निरूपण की आत्मपरक भावधारा का उन पर अतिशय प्रभाव है।

उन्होंने साफ तौर पर माना है कि आत्मपरक भावधारा भी हमारी काव्यात्मक संस्कृति का एक महत्वपूर्ण अंग है और इस धारा के माध्यम से भी कवियों ने वास्तविकता को ही दर्शाया है। अतएव कोई कारण नहीं हो सकता कि इस धारा के माध्यम से सच्चाई का न बयान किया जा सके। इसीलिए वे नई कविता के सन्दर्भ में प्रायः आत्मपरकता और वस्तु परकता के समन्वय पर बार—बार जोर देते रहे।

मुक्तिबोध के विचार इतने स्पष्ट हैं कि किसी से छिप नहीं सकते। वैचारिक तौर पर वे 'वामपंथी' हैं यह बात सबको मालूम है। फिर भी भ्रम, किसी भाष्यकार या शोधकर्ता द्वारा उनसे वैचारिक तौर पर इत्तेफाक न रखना समझा जा सकता है, लेकिन उस विचार से स्वयं का सम्बन्ध न होने के कारण कवि के ही विचारों का इतर घोषित करना उसके साथ अन्याय है। कहने की जरूरत नहीं कि मुक्तिबोध के रचना—प्रक्रिया विषयक जितने भी लेख हैं वह इसी अन्याय के प्रतिकार का ही एक रूप हैं। उनके समस्त वैचारिक चिंतन को देखकर मैं भी इस निष्कर्ष पर पहुँचा हूँ कि मुक्तिबोध का मार्क्सवाद में गहन विश्वास था और इस विश्वास के चलते ही वे आज एक बड़े कवि और चिंतक हैं, इस विश्वास के बावजूद नहीं।

इतना कह चुकने के बाद इस बात की गुजाइश नि शेष हो जाती है कि मेने शोध-प्रबन्ध का विषय "मुक्तिबोध का साहित्य चिन्तन" ही क्यों चुना। यो तो मुक्तिबोध के चिन्तन को 'एक साहित्यिक की डायरी' का ही पर्याय माना जाता है, लेकिन इतने बड़े विचारक की समझ मात्र वही तक ही सीमित नहीं है। अतः इन सभी बातों के मददे नजर मैंने मुक्तिबोध रचनावली के छहों भागों से चिन्तन के तत्वों को खोज कर अपनी धारणा को तर्कसंगत बनाने का प्रयास किया है।

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध सात अध्यायों में विभाजित है। उपसंहार को अलग से लिखा गया है, सम्भव है उसे आठवाँ अध्याय मान लिया जाये।

प्रथम अध्याय 'मुक्तिबोध का जीवन' दर्शाने के निमित्त है जिसमें उनके जन्म से लेकर मृत्युपर्यन्त पारिवारिक और साहित्यिक गतिविधियों को सक्षिप्तता से प्रकाशित किया गया है।

द्वितीय अध्याय 'मुक्तिबोध का परिवेश' के रूप में लिखा गया है। जिसके माध्यम से उनके राजनैतिक, सामाजिक परिवेश की जानकारी तो दी ही गई है, साहित्यिक परिवेश को विशेष तौर पर विस्तार से निरूपित किया गया है। जिसके अन्तर्गत छायावादी प्रगतिवादी - प्रयोगवादी तथा नई कविता की पृष्ठभूमि और स्वयं मुक्तिबोध का उनसे अतः सम्बन्ध क्या था इन बातों का विश्लेषण करते हुए कवि के व्यक्तित्व का क्रमिक साहित्यिक विकास दर्शाया गया है तथा मैं मानता हूँ कि मुक्तिबोध इन सारे काव्यान्दोलनों के बीच 'नवप्रगतिवाद' के प्रतिष्ठापक कवि और चिंतक हैं।

तृतीय अध्याय में मुक्तिबोध के 'साहित्य एवं जीवन सम्बन्धी दृष्टिकोण' को लक्षित किया गया है। जिसमें साहित्य की अवधारणा एवं स्वरूप, साहित्य का प्रयोजन, सम्प्रेषण सम्बन्धी मान्यताएँ तथा काव्य को जीवन की पुनर्रचना के तौर पर दिखाने का प्रयास है।

चतुर्थ अध्याय के अन्तर्गत 'समकालीन भाषा और मुक्तिबोध' शीर्षक से काव्यभाषा की पारम्परिक अवधारणा तथा मुक्तिबोध की काव्यभाषा सम्बन्धी दृष्टिकोण को दिखाया गया है। इस अध्याय के अन्तर्गत 'रचना-प्रक्रिया' जैसे विशिष्ट लेख को भी रखा गया है जिसका कारण यह है कि रचना प्रक्रिया में ही किसी कवि की वैचारिक और भाषागत समझ अनुस्यूत होती है, कवि की रचना की उत्पत्ति और उसकी प्रेरणा, उस प्रेरणा को शाब्दी आकार प्रदान करने की विराट प्रक्रिया को इसके अन्तर्गत विश्लेषित करने का उपक्रम हुआ है।

पचम अध्याय 'काव्य भाषा के सृजनात्मक तत्वों' का है। जिसके अन्तर्गत बिम्ब, प्रतीक, मिथक, फेंटेसी को शामिल किया गया है। बिम्ब, प्रतीक, मिथक की परिभाषा देने से बचते हुए इस का प्रयास किया गया है कि कवि की कविताओं में इन तत्वों का रचनात्मक उपयोग कैसे हुआ है। चूँकि कवि नाट्यधर्मी फेंटेसीकार है और फेंटेसी में वर्तमान स्थिति से एक दूरी स्थापित करते हुए वास्तविकता को नेपथ्यगामी बना दिया जाता है। मेरी कोशिश यह रही है कि 'फेंटेसी' को उसके मूर्त यथार्थ के तौर पर उद्घाटित किया जाय।

षष्ठ अध्याय 'मुक्तिबोध की समीक्षात्मक दृष्टि' को लेकर है। जिसमें मैंने उन्हें मूल्यवादी मार्क्सवादी आलोचक के तौर पर देखा है। व्यवहारिक समीक्षक के तौर पर वे इन्हीं सिद्धान्तों को किसी लेखक पर घटाते हैं। दोनों ही आलोचनाओं में उनकी सैद्धान्तिक और व्यवहारिक एकता को लक्षित किया गया है।

सप्तम अध्याय में मुक्तिबोध के साहित्यिक सृजनात्मक तत्वों का विश्लेषण एवं चिन्तन के स्वरूप को लक्ष्य किया गया है। जिसके अन्तर्गत भावतत्त्व, विचार तत्व, सौन्दर्य बोध तथा इतिहास एवं सांस्कृतिक बोध को विश्लेषित करते हुए उनके चिन्तन के स्वरूप को भौतिकवादी द्वन्द्वात्मक माना गया है।

उपसहार मे इन समस्त अध्यायो का निचोड प्राकृत करते हुए मुक्तिबोध को समस्त मानवीय वैविध्य, एव सतर्क कलात्मक चेतना समपन्न रचनाकार घोषित किया गया है।

सर्वप्रथम मै गुरुदेव डॉ० राजेन्द्र कुमार वर्मा आचार्य एव पूर्व विभागाध्यक्ष हिन्दी विभाग, इलाहाबाद, विश्वविद्यालय के प्रति नतमस्तक हूँ जिन्होंने अपनी गहन अस्वस्थता के बावजूद भी कुशल निर्देशन एव प्रोत्साहन द्वारा मेरा मार्ग प्रशस्त किया। जितना भी हो सका वह बिना गुरु कृपा के सम्भव न होता। डॉ० मालती तिवारी आचार्य एव अध्यक्ष, डॉ० सत्यप्रकाश मिश्र आचार्य, डॉ० राजेन्द्र कुमार उपाचार्य हिन्दी विभाग इलाहाबाद विश्वविद्यालय के प्रति भी मै कृतज्ञता ज्ञापित करता हूँ जिनके सहज स्नेह और बहुमूल्य सुझाव दोनों ही मुझे प्राप्त हुए। सुहृद चाचा डॉ० लक्ष्मीकान्त पाण्डेय उपाचार्य हिन्दी, पी० पी० एन० कालेज कानपुर एव चाचा कमला शकर पाण्डेय के प्रति कृतज्ञता ज्ञापन महज औपचारिक सा होगा, क्योंकि उनका मुझ पर पुत्रवत् स्नेह और स्नातक से लेकर अब तक की शिक्षा-दीक्षा मे जितना अनुग्रह है वह कृतज्ञता ज्ञापन की तुलना मे नहीं आ सकता। सहपाठी एव मित्रो मे भाई सूर्यनारायण सिंह प्राध्यापक हिन्दी विभाग इलाहाबाद विश्वविद्यालय, भाई श्रीप्रकाश शुक्ल प्राध्यापक हिन्दी गर्वनमेट डिग्री कालेज गाजीपुर का भी आभारी हूँ जिनके विद्व ससर्ग से कुछ न कुछ अवश्य मिला। गुरु भाई दिनेश कुमार राय तथा अजय कुमार श्रीवास्तव {अनुसधान अध्येता हिन्दी, इलाहाबाद विश्वविद्यालय} के प्रति भी अपना अभार प्रकट करना चाहूँगा जिनका मित्रभाव, भातृभाव कीह सीमा को छूता है। अन्य मित्रों में भृगुपति कुमार तिवारी, बिजेन्द्र मिश्रा, डॉ० सन्तोष त्रिपाठी, डॉ० कौशलेश कुमार मिश्र, श्याम शकर सिंह, आशीष मिश्र आदि को भी अपना धन्यवाद ज्ञापित करता हूँ जो कही न कही से मुझसे जुडे रहकर निराशा के क्षणों में प्रोत्साहित करते रहे।

संग्रहालय हिन्दी साहित्य सम्मेलन इलाहाबाद, एव इलाहाबाद विश्वविद्यालय पुस्तक के सभी कर्मचारियों के प्रति मै साधुवाद प्रकट करता हूँ जिन्होंने सम्बद्ध

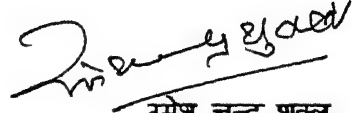
पुस्तको को उपलब्ध कराने में अपनी-अपनी भूमिका का निबोध किया। अतः मैं उन सभी सुधी विद्वानों के प्रति अपनी कृतज्ञता ज्ञापित करता हूँ जिनके प्रत्यक्ष या परोक्ष सहयोग से इस प्रबन्ध का प्रणयन हो सका।

ज्ञान के अथाह सागर में मेरा यह प्रयास यदि बूँद बराबर भी साबित हुआ तो समझूँगा कि मेहनत सार्थक हुयी। यदि मुक्तबोध से शब्द उधार लूँ तो

"जितना भी किया गया

उससे ज्यादा कर सकते थे

ज्यादा मर सकते थे।"



रमेश चन्द्र शुक्ल

कनिष्ठ अनुसन्धान अध्येता हिन्दी,

इलाहाबाद विश्वविद्यालय,

सन् 2000

प्रथम अध्याय

मुक्तिबोध का जीवन

मुक्तिबोध का जीवन

इस सदी के सर्वश्रेष्ठ विचारको मे से, एक गजानन माधव मुक्तिबोध का जन्म 13 नवम्बर सन् 1917 में तत्कालीन ग्वालियर स्टेट के श्योपुर (जिला मुरैना) नामक कस्बे में रात के दो बजे हुआ। ए "सात-भाई बहन हुए जिनमे से दो भाई और एक बहन (सुमन) बचपन में ही चले गये थे।"¹ माता का नाम पार्वती बाई (पिता पक्ष-ब्राह्मण देश पाण्डेय गोत्रीय)- "बहुत ही भावुक किन्तु खुद्दार"² महिला उस जमाने की केवल कक्षा छ पास पर प्रखर मेधा सम्पन्न। "विद्यार्थी जीवन में अपनी शैक्षणिक योग्यता के कारण उन्हें 100 रू० का इनाम मिला था।"³ एक किसान परिवार से आने के कारण उनके मन में "विलेज काम्पलेक्स" सदैव बना रहा। एक विचित्र प्रकार का डर कि कहीं इस सुसंस्कृत परिवार में मेरी ग्रामीणता लक्षित न हो जाए, उनको सदैव घेरे रहा। इसीलिए उनके व्यवहार में एक अतिरिक्त सजग तत्परता का निर्वाह मिलता था। "माँ ने हिन्दी और मराठी दोनों ही भाषाओं से अपना नाता जोड़े रखा तथा "हरि नारायण आप्टे और प्रेमचन्द उनके प्रिय लेखक थे।"⁴

मुक्तिबोध के पिता माधवराव जी तत्कालीन अंग्रेजी राज्य में पुलिस के एक महत्वपूर्ण अधिकारी पद पर थे। रूल-रेग्युलेशन के पक्के पाबंद, "पुलिस अधिकारी के रूप में पिताजी का व्यक्तित्व बहुत रोबीला था।"⁵ यद्यपि प्रमाण पत्रीय दृष्टि से केवल मिडलची थे, पर स्वाध्याय और मनन के जरिये उन्होंने स्वयं का एक दर्शन तैयार कर लिया था। जिसकी आलोचना या प्रतिकूल आचरण वे जरा सा भी बर्दाश्त नहीं कर पाते थे। यदि कभी किसी पारिवारिक सदस्य ने भी उनकी अवहेलना करने का साहस किया तो वह बहुत बिगड़ जाते थे। "स्पष्ट अपने सिद्धान्तों और विचारों के प्रति उनमें एक भीतरी जिद्द थी, जिसका निर्वाह उन्होंने जीवन-पर्यन्त किया।"⁶ वे कभी भी किसी लाभ-लोभ भय-आतंक के आगे नहीं झुके। महकमा-पुलिस तो सदा से ही अपनी बेइमानियों और काले-कारनामों के लिए बदनाम रहा पर वे "कीचड़ में कमल की तरह विकसित।"⁷ किसी भी व्यक्ति के सदैव से ही दो पहलू हुआ करते हैं, प्रथम बाह्य और दूसरा अन्तस्, यह भी सच है कि बाह्य से ही अन्त परिचालित होता है और कभी-कभी जो व्यक्ति बाह्यतः दिखता है वैसा वह होता नहीं। यह भी एक मनोवैज्ञानिक पहलू है कि जिसका बाह्य चर्म या बाह्य कलेवर जितना सख्त होता है या लगता

है उसके अन्तः में वैसी ही विराट कोमलता भी पाई जाती है। इसीलिए बावजूद सारे पुलिसिया रोब-दाब के माधवराव जी का अन्तः एक कोमल कवि हृदय और भावुक किस्सागो का ही था— "रोजनामचा लिखते तो चित्र खींच देते। ×× ×× ×× ×× एक फासी का किस्सा जब वे सुनाते थे तब जैसे सारा दृश्य आँखों के सामने प्रत्यक्ष हो उठता था।"⁸ एक उच्च अधिकारी होने के कारण उनकी जान-पहिचान ऐसे लोगों से अवश्य ही रही जो उनके लिए कभी भी "दूध देता श्वन" बन सकते थे पर— "रिटायरमेंट के बाद, विषम आर्थिक परिस्थितियों के दौरान वे किसी के पास सिफारिश के लिए नहीं गये।"⁹

मुक्तिबोध महाराष्ट्रीय ब्राह्मण थे पर उनका व्यक्तित्व सम्बन्ध जितना हिन्दी क्षेत्रों से रहा सभवतः उतना मराठी, परिवेश से नहीं। अब यह एक अवान्तर प्रसंग है कि वे ब्राह्मणों के पंच द्राविड़ वर्गीकरण में कोकणस्थ थे, देशस्थ थे, या चितपावन। उनके "किसी पूर्वज ने समर्थ स्वामी रामदास के "दासबोध" की भाँति "मुक्तिबोध" लिखा और वह प्रणयन ही कालान्तर में इस परिवार का अवटक हो गया।"¹⁰

इनके परिवार के धार्मिक वातावरण के विषय में जो जलगाव में कथा प्रचलित है वह कवि के व्यक्तित्व से कम रोचक नहीं है। जिसमें कवि के प्रपितामह (श्री वासुदेव जी) को दैवयोग से स्वप्न में "हरि" और "हर" के दो चिन्ह स्वरूप नर्मदा से लाने का आदेश हुआ, बाद में उनको वे लिंग प्रतीक प्राप्त हुए तथा "हरि" का स्थापन जलगाव में ही करके "हर" को ग्वालियर ले आया गया। जिनकी "दिन में तीन बार पूजा होती थी तथा पिताजी के प्रमोशन बच्चों के पास होने और तीज-त्योहार के अवसर पर उनके पूजन का विशेष आयोजन किया जाता था।"¹¹ जैसे गोस्वामी जी ने अपने अन्यतम ग्रन्थ "रामचरितमानस" में शैव और वैष्णव का संशुम्भन किया कुछ वैसा ही वातावरण मुक्तिबोध के परिवार में भी रहा। यहाँ एक उल्लेखनीय तथ्य यह है कि गजानन माधव मुक्तिबोध में तीनों जून की दिया-भाती और सध्या वदन का सर्वथा अभाव रहा। माँ के द्वारा ठाकुर जी को भोग लगाना उन्हें अजीब लगता था और विनोद भी करते थे कि माँ यहाँ खिलाओ तो कुछ गुण भी बढ़ें, पत्थर में क्या रखा है।

निरन्तर दो बच्चों का पैदा होकर काल के गाल में समा जाना, माँ के लिए एक हृदय विदारक घटना ही थी सो तीसरे नम्बर में पैदा होने वाले गजानन के प्रति माँ और पिता का स्वाभाविक अगाध स्नेह रहा, "सब उन्हें बाबू साहब कहकर पुकारते थे— पिताजी का आग्रह था।"¹² पुलिस अधिकारी पिता के वैभव के वे एकक्षत्र अधिपति रहे, बचपन में उन्होंने कोई भी ऐसा बाल्य-सुलभ सुख नहीं था जिसे न भोगा हो। आलीशान हवेली, नौकर-चाकर सभी तो थे। कुछ पिता से पाए हुए सस्कार और कुछ माँ का अतिरिक्त लाड बालक गजानन को "हठी मिजाज" का बना दिया, उनकी हर ज़रूरतों को पूरा किया जाता था, हरेक मांग पर ध्यान रखा जाता था। जिद्दी तो शुरू से ही थे — "पहाड़े रटाते समय यदि जिद्द पकड़ ली तो फिर पिता जी से मार खाना मजूर, अपनी हठ से बाज नहीं आते थे। बोलना बद कर लेते थे।"¹³ बाल्यकाल की अतिरिक्त देखरेख और प्राप्त महत्व ने उन्हें एक ओर तो "हीन-ग्रन्थि से मुक्त रखा और दूसरी ओर इनका आत्माभिमान, गर्व तथा "अपनापन" जीवन की विषम परिस्थितियों में भी कायम रहा। इस सन्दर्भ में इनके कवि मित्र वीरेन्द्र कुमार जैन की यह प्रतिक्रिया कितनी सही है कि वे "अपनी अप्रतिम 'श्रेष्ठता' और 'विशिष्टता' से अभिभूत थे। अपने को भूल कर अपने से ऊपर किसी को देखना उनके बस का नहीं था।"¹⁴

सच यह है कि एक बड़ा रचनाकार तात्त्विक रूप से अत्यन्त बड़ा मनुष्य भी होता है। लेकिन बड़े होने का अर्थ और अभिप्राय किसी इतर मुद्रा या वायवीय आचरणगत बड़प्पन में नहीं होता। छोटी से छोटी हवा में भी बड़ी वनस्पति के हिलने का छन्द छोटी वनस्पति के हिलने के छन्द से सर्वथा भिन्न होता है। यह बड़प्पन न तो सतो वाली असगता था और ही सम्पन्नता वाला औपचारिक आचरण हाड़ मास वाली उन सारी मानवीयताओं और कमजोरियों से निर्मित तथा युक्त उनका बड़प्पन उन्हें विश्वसनीय ही बनाता था। जिस तरह से गांधी पूरे भारत की रचनात्मक सकल्पता के प्रतीक थे उसी प्रकार मुक्तिबोध सघर्ष करते विवश, शकालु, अनिर्णीत तथा भयाक्रान्त मध्यवर्गीय व्यक्ति की सुजनात्मकता के वैचारिक प्रतीक थे। "मुक्तिबोध" के व्यक्तित्व का यदि मूर्त चित्रण किया जाए तो— "धूप जला वर्ष, प्रशस्त लल्लाट, सुतों चेहरा तथा लम्बी चौड़ी हड्डियों भरी हंथेलियों

से वह सूबात या तहसील के करकून या किसी कस्बे के स्कूल मास्टर या ऐसी ही किसी अनाम साधारणता वाले व्यक्ति तो लगते थे परन्तु कवि तो नहीं ही।"15 मराठी होने के बावजूद भी किसी ने उन्हें - "दुलधी मराठी धोती" पहने तो नहीं देखा पर पायजामे पर कमीज और काला हाफकोट पहने अवश्य देखा है।"16 वे बहुत तेजी से बोलते थे मगर कुछ ऐसा वातावरण बन जाता था कि सरसता कायम रहती थी। "अत्यधिक बीड़ी पीने के कारण आवाज में एक प्रकार का जलापन था।"17

अतिरिक्त जिज्ञासु प्रवृत्ति के कारण स्कूली शिक्षा कविवर के लिए विभिन्न क्षेत्रों के तथ्यों से सूचनात्मक रूप से अवगत होने का एक साधनमात्र था। पारम्परिक शिक्षा के अनुकूल वे स्वयं को बनाकर खपा नहीं सके जिसका फलस्वरूप यह रहा कि वे स्नातक और मिडिल में असफल रह गये। शिक्षा में वे रूढ़ियों के सर्वाधिक मुखर आलोचक रहे तथा पाठ्यक्रम में सामाजिक और धार्मिक रूढ़ियों का जस का तस वर्णन उनके लिए श्रेष्ठ नहीं रहा। जिसका परिणाम रहा, उनकी पाठ्यक्रम में शामिल की गयी इतिहास की पुस्तक "भारत इतिहास और संस्कृति। इसमें अपनी वैयक्तिक दृष्टि को कवि ने एक नवीन आयाम दिया, जो विवाद का एक कारण रहा। यह विवाद इस तरह उस जमाने में उछला कि पुस्तक पर ही राज्य प्रशासन की ओर से प्रतिबन्ध लगा दिया गया।

घुक्कड़ी का चस्का जो किशोरावस्था में लगा तो आजीवन चलता रहा। घुमक्कड़ी उनकी उन्मुक्त प्रकृति के सर्वथा अनुकूल थी। किन्तु उनका घूमना फिरना सर्वथा निरर्थक नहीं था। वे प्रकृति के हर अंग का सूक्ष्मता से निरीक्षण करते थे। प्रथमतः अपने मनस में उतार कर, फिर उसका चित्रपि अपनी कविता में करते थे। भ्रमण के दौरान मित्रों से सैद्धान्तिक और दार्शनिक बहसों में उत्तुङ्गता उनकी एक आम दिनचर्या थी। इस सन्दर्भ में उनके मित्र शाताराम क्षीर सागर का यह संस्मरण - "हमारी बातचीत का कोई निश्चित एजेंडा तो नहीं था। राष्ट्रीय नीतियों की आलोचना तथा मार्क्सवाद की प्रशंसा, साहित्य और समाज के विविध प्रश्नों को लेकर परिचित व्यक्तियों और उज्जैन की तत्कालीन घटनाओं तक उनकी चर्चाओं का विषय बन जाते थे।"18 उल्लेखनीय है। कविताएं तो

वे बचपन से ही गाया करते थे किन्तु लिखने की सवेदनात्मक अनुभूति परिपक्व हुई सन् 35 में जो घुर छायावादी युग था, अतः आकस्मिक नहीं कि उन पर छायावादी सत्कारों का प्रभाव रहा हो। अपने शुरू के कवि जीवन में मुक्तिबोध पूरी तरह रोमांटिक थे, छायावादी प्रभाव में पूरी तरह पगे हुए— "बाल बढ़ाए और दुशाला ओढ़े हुए।"¹⁹ उस दौरान उनमें "कर्मपक्ष बहुत ही दुर्बल" तथा मार्क्सवाद, शरीरी, शोषण के प्रति उनकी सहानुभूति बौद्धिक थी। उनके मित्रों की जिन्दगी भी हवायी और वायवीय ही थी। छायावाद में जिस मसृण सौन्दर्य की बात की जाती है उसको मुक्तिबोध ने तारसन्तक के वक्तव्य में स्पष्टतः ही स्वीकार किया है वे लिखते हैं कि — "मालवे के मनोहर विस्तीर्ण मैदानों में से घूमती हुई क्षिप्रा की रक्त भव्य साक्षे और विविध रूप वृक्षों की छायाएँ मेरे किशोर मन की आद्य सौन्दर्य प्रेरणाएँ थीं। उज्जैन नगर के बाहर का यह विस्तीर्ण निःसर्ग लोक उस व्यक्ति के लिए जिसकी मनोरचना में रगीन आवेग ही प्राथमिक है अत्यन्त आत्मीय था।

मेरे बालमन की पहली भूख सौन्दर्य और दूसरी विश्व-मानव का सुख-दुःख। इन दोनों का संघर्ष मेरे साहित्यिक जीवन की पहली उलझन थी।"²⁰ इसी प्रवृत्ति की भाव और रुचि के अनुकूल मुक्तिबोध ने किशोरावस्था से लेकर जीवन के अन्तिम समय तक जासूसी उपन्यास "साइस फिक्सन्स" तथा पश्चिम के रोमांटिक कवियों को पढ़ते रहे। जिसका सम्पूर्ण प्रभाव उनकी कविताओं के रहस्यमयी वातावरण तथा उस सत्रास से उपजी करुणा में देखा जा सकता है। उनके काव्य बिम्ब जो हिन्दी के लिए अनूठे हैं — का मूल उत्स उन्हीं "साइस फिक्सन्स" में ही खोजा जा सकता है।

प्रारम्भिक शिक्षा की समाप्ति पर मुक्तिबोध का व्यक्तिगत परिवेश और भी घनीभूत वेदना का पड़ाव रहा। पिताजी की सेवानिवृत्ति ने आर्थिक स्थितियों की ओर भी कवि को सचेत रहने की चुनौती दी। यौवन के उत्साह और नवीन युग दृष्टि के विकास ने स्वयं की आवश्यकताओं की ओर भी आकर्षित किया और उनकी साहित्यिक रुचि तथा अप्रतिम विशिष्ट योग्यता ने बुद्धिजीवी मित्रों के साहचर्य को भी अपरिहार्य सा अनुभव किया।

साहित्यिक क्षेत्र में मुक्तिबोध की प्रारम्भिक प्रेरणा मिली — उज्जैन के माधव कालेज के शिक्षक प्रो० रमाशंकर शुक्ल से जो उस समय छायावाद के

वेदनावादी धारा के प्रमुख कवि हुआ करते थे। "रमाशंकर शुक्ल "हृदय" उनके अध्यापक तो थे ही कविता के क्षेत्र में सलाह देने और उत्साह बढ़ाने का श्रेय भी उन्हीं को दिया जाना चाहिए।"²¹ अलावा इसके इंदौर के वीरेन्द्र कुमार जैन जो कि स्वयं भी "छायावादी" ही थे - मुक्तिबोध के सहपाठी और मित्र हुआ करते थे। तब तक मुक्तिबोध में "जीवन दृष्टि" और "काव्य दृष्टि" दोनों ही भ्रूणावस्था में ही थे। इंदौर में ही प्रभाकर माचवे जैसे मित्रों के सहयोग से ही काव्य दृष्टि में बदलाव दृष्टिशोचर होता है। सौन्दर्य क्षेत्र के प्रति मुक्तिबोध की मानसिक चेतना कोरी कल्पना न रहकर एक सुदृढ़ दार्शनिक आधार की भी अपेक्षा रखती थी। परिणामतः जीवन-जगत के बाह्य जगत के बाह्य-आभ्यंतर द्वन्द्वों को सुझा कर उनका रचनाकार निरन्तर एक अनुभव सिद्ध जीवन दर्शन को आत्मसात् करने की छटपटाहट से गुजरता रहा।

छायावादी प्रवृत्तियों से कवि के मोह भग का एक कारण उन पर मुंशी प्रेमचन्द का प्रभाव भी है जिसके फलस्वरूप छायावादी शैली को त्यागकर वे नए आन्दोलनों की ओर भी क्रमशः प्रवृत्त होते जा रहे थे। वैचारिक दृष्टि से वे माचवे जी के अधिक नजदीक थे। कहना न होगा कि उनकी मित्रता का एक प्रमुख कारण वैचारिक समानता थी।

बचपन की कैशोर्य भावुकता, यौवन की दहलीज पर पहुँचकर प्रबल प्रेम में परिपत हो जाती है। यदि नरेश मेहता की इस बात से सहमत हुआ जाए कि- "प्रत्येक सत्त्ववान् जिद्दी होता है। इस प्रकार के जिद्दीपन के प्रकार सम्भव हैं पर होता वह- जिद्दीपन ही है।"²² तो, कहा जा सकता है कि मुक्तिबोध का विवाह भी उसी उनकी भीतरी जिद का ही परिणाम थी। प्रेम के सम्बन्ध में वे जाति-पाँति से ऊपर उठकर एकांत समर्पण को ही महत्व देते थे। एक बार जब वे बहुत बीमार पड़ गये थे तब मनुबाई की लड़की श्रुता ने उनकी बहुत सेवा की थी वे उस सेवाभाव से इस तरह अभिभूत हुए कि उससे अलग रहने पर मिलने की चाह बराबर बनी रहती थी। प्रेम के सम्बन्ध में उनका रुख पूरी तरह विद्रोही था। एक कुलीन ब्राह्मण परिवार में अब्राह्मण कन्या को वधु स्वीकार करना

लोहे के चने चबाने जैसा ही है, और फिर माता-पिता के भी पुत्र के लिए कुछ स्वप्न होते हैं। किन्तु बिना इस सब की परवाह किये उन्होंने अपने अन्तर्जातीय विवाह की घोषणा परिवार में कर ही दी- "घर में भयकर विरोध हुआ। अपने विरोध को जाहिर करने के लिए वह कुछ दिनों के लिए घर से भागे भी रहे।"²³ इस सन्दर्भ में उनके बाल सखा "विलायती राम घेई" का स्मरण महत्वपूर्ण है, वे कहते हैं कि - "वे बताया करते थे कि किस कदर वह लड़की उन्हें प्यार करती है- दरवाजे पर नमक बिखेर कर अपने प्यार की अभिव्यक्ति चाहती है।" पिता जी को कवि की जिद के आगे झुकना पड़ा और - "मुक्तिबोध की शादी बहुत मामूली ढंग से हुई थी। चूँकि दूसरा पक्ष उतना समर्थ नहीं था। एक मंदिर में सम्पूर्ण विधियाँ सम्पन्न करा ली गई थी।"²⁴ इस विवाह का अतः तक विरोध उनकी बुआ भागोबाई ने किया और क्रोधवश उस उत्सव में शामिल भी नहीं हुई, उनके लिए यह कैसे ब्यवहार हो सकता था कि- "मेरी नौकरानी की लड़की से मेरा भतीजा शादी करे।" उनके विरोध का एक बड़ा कारण यह भी था कि- "उन दिनों शांता जी को अस्थमा की शिकायत थी।"²⁵ जैसे-तैसे करके विवाह निपटा, पर इससे परिवार में एक कलह का वातावरण पैदा हुआ। किन्तु स्थिति को सामान्य बनाने के लिए जिस अतिरिक्त प्रयास की तब बहुत जरूरत थी उसका निर्वाह नहीं किया गया इसलिए एक पारिवारिक तनाव ने जन्म लिया जो निरन्तर बढ़ता गया। इस पारिवारिक तनाव का अन्य चाहे जो भी कारण रहा हो, पर जैसा कि उनके अनुज का अभिमत है कि- "यहाँ एकदम कहा जा सकता है कि वास्तविक उत्तरदायित्व शांता भाभी को निभाना चाहिए था। लेकिन उनमें उतनी कुशलता नहीं थी। वे सोच भी नहीं सकती थी कि मैं कहीं से कहीं आ गयी हूँ, मेरी इति कर्तव्यता क्या है।"²⁶ बाद के दिनों में पति-पत्नी का सम्बन्ध भी तलखी भरा ही रहा। शांता जी के अपने सपने थे और मुक्तिबोध की अपनी "आइडियोलॉजी" सो इन दोनों का टकराव धीरे-धीरे प्रेम रस का दोहन करने लगा।

नौकरी मुक्तिबोध के लिए भटकाव का पर्याय बन गयी। एक शिक्षक की हैसियत से वे उज्जैन और शुजलपुर कई-कई बार स्थानान्तरित होते रहे "तहसीलदार की नौकरी" तो उन्हें आसानी से मिल सकती थी। मगर उस समय

मुक्तिबोध सरकारी नौकर होना मुलामी को स्वीकार करने के बराबर मानते थे। इसीलिए उन्होंने इधर-उधर के स्कूलों में मास्टरी करना ही ज्यादा मुनासेब समझा।²⁷ सुजालपुर की अध्यापकी के दौरान उनका सम्पर्क "वर्ग सौ" के अध्यक्ष व गांधीवादी विचारक डॉ० नारायण विष्णु जोशी से हुआ जिसके परिणामस्वरूप "वर्ग सौ" की "क्रियमाण जीवन शक्ति (लाइफ फोर्स) तथा अति व्यक्तिवादी धारणा से अभिभूत हुए। इसी बीच कवि ने बहुत सारा यूरोपीय साहित्य पढ़ लिया था। बॉल्जाक, फ्लावेयर तथा मेक्सिम गोर्की उनके प्रिय लेखकों में से रहे। उनकी विराट अन्तर्दृष्टि इसी समस्त अध्ययन का ही परिणाम थी। "पियरे, एदमोशा, दाहान प्रिश, मुदस्किन शोगोजिन, किरिलोन्त स्टीपान आदि का उल्लेख वे परिचित लोगों की भाँति किया करते थे।"²⁸ माचवे जी का सम्पर्क भी उनके लिए पुस्तक प्राप्ति का ही एक साधन था। "नए साहित्य का सौन्दर्य शास्त्र" तथा "नयी कविता का आत्मसघर्ष" जैसी पुस्तकें इस बात की गवाह हैं कि उनका पश्चिमी साहित्य के प्रति रुझान क्या और किस सीमा तक था। वे फ्रायड, एडलर तथा युंग जैसे मनोविश्लेषकों से भी प्रभावित हुए बिना नहीं रह सके।

सुजालपुर में ही उनका सम्पर्क डॉ० नेमिचन्द्र जैन से हुआ, जिनके साहित्य के परिणामस्वरूप उनकी मार्क्सवादी दृष्टि में विस्तार तथा एक नवीन काव्य-दृष्टि का प्रसार हुआ। जो व्यक्ति अपने समाज की शोणित-सभ्यता का प्रत्यक्षीकरण कर रहा हो तथा स्वयं भी उसी श्लीज यातनामयी, असमान सघर्ष में पिस रहा हो, उसका मार्क्सवाद से प्रभावित होना एक नयी घटना नहीं कही जा सकती। इसी तथ्य को मुक्तिबोध ने "तारसप्तक के वक्तव्य" में स्वीकार भी किया है - "यहाँ (सुजालपुर) लगभग एक साल में पाँच साल पुराना जड़त्व निकालने की सफल-असफल कोशिश की क्रमशः मेरा झुकाव मार्क्सवाद की ओर हुआ, अधिक वैज्ञानिक, अधिक मूर्त और तेजस्वी दृष्टिकोण मुझे प्राप्त हुआ।"²⁹ शिल्प के तत्त्वगत स्वरूप के प्रति सजग रहते हुए उन्होंने अपनी काव्य-वस्तु को बदला। छायावादी बिम्बों तथा प्रतीकों को एक हद तक वे मान्यता भी देते हैं किन्तु उसके (छायावादी) कथ्य को पूरी तरह नकार देते हैं।

मार्क्सवाद की सामाजिक विचारधारा के अध्ययन ने मुक्तिबोध के मानसिक तनाव, जिज्ञासा और उलझनों को एक सही दिशा की ओर अग्रसर किया। सामाजिक, राजनीतिक और जीवन जगत की दार्शनिक समस्याओं का मानो उन्हें साक्षात् व्यावहारिक समाधान प्राप्त हो गया। "कॉडवेल" के मार्क्सवादी सौन्दर्य शास्त्र से प्रभावित होकर उसे अपने साहित्यिक चिन्तन का आधार बनाया। सुजालपुर के महत्वपूर्ण दौर के पश्चात् मुक्तिबोध को कई अन्य संघर्षों में पिसना पड़ा। उज्जैन, बगलौर (वायु सेना में भर्ती के लिए) बनारस, (हंस के सम्पादक मण्डल में) जबलपुर, जागपुर (सूचना प्रसारण विभाग तथा आकाशवाणी) एवं अतत राजनौद गांव — आर्थिक स्थितियों को सुधारने के लिए उनके द्वारा किये गए अथक संघर्षपूर्ण परिश्रम के पड़ाव हैं। मुक्तिबोध के लिए मार्क्सवाद अभिप्रेत रहा हो, तो भी उनके सर्जक व्यक्तित्व के लिए उनके शुक्रवारी मुहल्ले के राम-मन्दिर के चातुर्मास के दिनों की भागवत जी या पारंपरिक मराठी कथाकारियों की कथा-वाचन भी अभिप्रेत था। 'यदि विभिन्न स्रोतों की सृजनात्मक टकराहट उनमें न होती तो निश्चित ही वह सपाट बयानी वाले राजनीतिक कवि होते और चूँकि सपाटबयानी उनमें नहीं है इसलिए जीवनभर वे कम्युनिस्टों द्वारा उपेक्षित और तिरस्कृत होते रहे।"³⁰ यही वजह है कि जीवन के उत्तरार्द्ध में वे पार्टी के सदस्य नहीं रहे। वस्तुतः देखा जाए तो मुक्तिबोध पार्टी सेल की मीटिंगों में बैठे हुए शांतिर मार्क्सवादी नहीं थे, बल्कि मार्क्स से प्रेरणा प्राप्त समाज की तंग-अधेरी गलियों में भटकते हुए भयग्रस्त सर्जक थे जो जानते थे कि मनुष्य के नंगे सीने और व्यवस्था की गोली के बीच कोई भी दर्शन कवच नहीं हुआ करता। जीवन के अन्तिम दिनों में गाँधी को लेकर उनमें जो परिवर्तन आया था वह इसीलिए आया था कि वह उत्तरोत्तर काव्यात्मकता की ओर बढ़ रहे थे। इसलिए भी वे संघर्ष से करुणा की ओर भय से निर्भयता की ओर बढ़ने लगे थे। इसका तात्पर्य यह कदापि नहीं है कि गांधी की ओर बढ़ना मार्क्स से विमुख होना है।

इतने लम्बे जीवन संघर्ष में कवि की आस्था या साहस में कोई कमी नहीं आयी जिसका जिक्र वे अपने मित्र वीरेन्द्र जैन से एक पत्र में करते हैं — "हिंदी बहुत तल्लू है लेकिन इस तल्लू के बीच मिठास के अपने अमर क्षण भी हैं।"³¹

व्यक्तिगत सघर्षों के समानान्तर वे लेखन में भी निरन्तर प्रवृत्त रहे। मार्क्सवाद उन पर वैचारिक रूप से छा गया था और वे मूलतः कवि की सवेदनशीलता और भावुक मन लेकर "मानव मात्र के कल्याण के आदर्श के लिए उन्मुख थे।" इसीलिए समसामयिकता की कसौटी पर जन सामान्य के समक्ष और अपने को ईमानदार और प्रतिबद्ध लेखक सिद्ध करने के लिए उनके पास एक ही जरिया था - "पत्रकारिता।" इसलिए वे जीवन के व्यावहारिक पैतरेबाजी से बचकर तथा स्वयं को आर्थिक सुविधात्मक आकर्षणों के प्रति निर्मम बनाकर अपना अतिरिक्त समय सामाजिक सेवा तथा सामाजिक चेतना जाग्रत करने में देते रहे। सन् 43 में "विश्व बन्धु" (कलकत्ता) सन् 56 में नागपुर से "नया खून" और "सारथी" का सम्पादन किया। अलावा इसके "न्यू एज" जैसे पत्र के गोपनीय वितरण का गुस्तर भार भी स्वीकार किया। 1945 में "हस" (बनारस) "समता", "जयहिन्द" (जबलपुर) के संपादन में भी अपना अहम् योगदान दिया। वे "नया खून" साप्ताहिक में निरन्तर छद्म नामों से वैचारिक टिप्पणियाँ लिखते थे। इसीलिए दो चार भी यदि कोई अपरिचित उन्हें अपनी गली या आफिस या "नया खून" के दफ्तर में मिल जाता तो वह व्यक्ति उनके लिए निश्चित ही सी0आई0डी0 का आदमी हो जाया करता था। इसी सन्दर्भ में नरेश मेहता का संस्मरण - "पार्दनर। आप नहीं जानते, "नया खून" में पिछले दिनों मैंने उस मंत्री की जो पोल्स पट्टी खोली थी न, यह उसका ही आदमी है। उसके बगले के बाहर मैंने उसे देखा है। यह जरूर सी0आई0डी0 का आदमी है। आज भी जरा सावधान रहना।"³² जाहिर सा है कि उनकी टिप्पणियाँ कुछ प्रतिक्रियात्मक या समाज के साधारण जन की अभिव्यक्ति हुआ करती थीं। यही प्रतिक्रिया ही उन्हें युग सम्पृक्त रचनाकार के रूप में प्रतिष्ठापित करती हैं, एवं उनके अन्तर-बाह्य व्यक्तित्व के एक रस सामंजस्य का सशक्त प्रभाव प्रस्तुत करती हैं।

मुक्तिबोध के रचनात्मक व्यक्तित्व का एक अन्य पक्ष है - मानवता का व्यावहारिक पक्षधर होना। "एज ए ह्यूमेन बीइंग उनमें अनेक बातों के बावजूद ट्रेटनेस के लक्षण थे।"³³ उनकी उदारता, सरलता तथा आत्मीय सहजता के कारण उनके मित्र उन्हें - "फक्कड़ और यार बॉस"³⁴ की संज्ञा भी देते हैं। अपनी सारी

साहसिक जीवटता और कर्मठता के बावजूद उनकी मौलिक कमजोरी थी — "विपन्न स्थितियों से मुक्ति के लिए जूझने के बजाय उनके उत्पीड़न के शिकार हो जाना, उन्हें सहने की विवशता के अधीन हो जाना।"³⁵ इस प्रकार उनमें दुर्बलताओं की सामना करने की शक्ति का अभाव था, जिसके परिणामतः एकाकीपन की मनहूस त्रासद विसंगति ने उन्हें जीवन भर दबोचे रखा। मानव जीवन की बेहतरी के लिए किए गये क्रान्तिकारी विचारात्मक प्रयत्नों के साथ-साथ वे सामाजिक और आर्थिक दृष्टि से एक निर्वासित जिन्दगी जीने को मजबूर थे। इस प्रकार "एक ओर यह जीवन की अनेक सतहों पर प्रतीत होने वाली भयानक विसंगति और परिणामतः घनघोर अकेलेपन और दूसरी ओर मानवी जीवन के परिवर्तन के प्रति असीम आस्था, उत्पीड़न मानव के भविष्य के प्रति निष्ठा, उपेक्षितों के प्रति गहरा लगाव— उनके एकरस व्यक्तित्व के दो पहलू थे।

मुक्तिबोध उक्त दोनों पक्षों का भोगा हुआ यथार्थ था। "प्रगतिवाद" [मार्क्सवादी दर्शन] एवं "नयी कविता" [अस्तित्ववादी सकट] का ऐसा सम्मिलित और समस्त पक्षों में ईमानदार रचनाकार हिन्दी साहित्य में अनुठा ही रहा, जो सारे साहित्यिक गुट बन्दियों और खेमे बाजियों के खिलाफ चुनौती स्वरूप उपस्थित हुआ?

"मुक्तिबोध मर गये" — यह कोई आश्चर्य नहीं, बल्कि वह इतने दिनों जीवित कैसे रह गये, यह आश्चर्य का विषय है। यदि महाराष्ट्र की चट्टानी तथा प्रखर भूमि और परम्परा से वह न निर्मित होते तो उन्हें वर्षों पूर्व ही टूट जाना चाहिए था। शायद यह सही है कि प्रकृति जिसकी— जितनी परीक्षक होती है, उसे वैसा ही स्वत्व और आयुधों से लैस करके ही भेजती है। इन सारे निराशा-जनक परिवेश में अच्छाई केवल इतनी ही रही कि कमोवेश रूप में उन्हें जहाँ सम्पन्न विरोधी मिले वहाँ उतने ही प्रशंसक और भक्त भी मिलते रहे। अस्तु।

xxxxxxxx

सन्दर्भ सूची

- 1 "लक्षित मुक्तिबोध" स० मोतीराम वर्मा, निवेदित साक्षात्कार - चन्द्रकान्त माधव मुक्तिबोध, पृ०-९७
- 2 वही, शरच्चन्द्र माधव मुक्तिबोध, पृ० - ७४
- 3 वही, " पृ० - ८२
- 4 वही, " पृ० - ८२
- 5 वही, नि० साक्षा० चन्द्रकान्त मुक्तिबोध, पृ० - ९६
- 6 वही, " पृ०-९६
- 7 वही, नि० साक्षा० शांताराम क्षीरसागर, पृ०- १०५
- 8 वही, नि० साक्षा० शरच्चन्द्र मुक्तिबोध, पृ० - ८२
- 9 वही, " चन्द्रकान्त " पृ०-९६
- 10 "मुक्तिबोध, एक अवधूत कविता" - नरेश मेहता, पृ० - २०
- 11 लक्षित मुक्तिबोध, स० मोतीराम वर्मा, पृ० - ९३
- 12 वही, " पृ०-९७
- 13 वही, " पृ०-९७
- 14 "धर्मयुग" २० मई १९७३ वीरेन्द्र कुमार जैन
- 15 मुक्तिबोध, एक अवधूत कविता, पृ०-२०
16. वही, " पृ०-२०
17. वही, " "
18. "लक्षित मुक्तिबोध" स० मोतीराम वर्मा, नि० साक्षा० शांताराम क्षीरसागर, पृ० - १०६
19. वही, नि० साक्षा० शरच्चन्द्र मु०, पृ०- ८३
- 20 वही, " पृ० - ८३
- 21 "तारसप्तक" वक्तव्य, "मुक्तिबोध", पृ० - ४२
- 22 लक्षित मुक्तिबोध - स० मोतीराम वर्मा, पृ० - १०७
- 23 मुक्तिबोध, एक अवधूत कविता - नरेश मेहता, पृ० - १०

- 24 लक्षित मुक्तिबोध, स० मोतीराम वर्मा, पृ० - ५३
- 25 वही, " पृ० - 114
- 26 वही, " पृ० - 109
- 27 वही, " पृ० - 99
- 28 वही, " पृ० - 109
- 29 'भजानन माधव मुक्तिबोध' स० लक्ष्मणदत्त गौतम, पृ० - 11
- 30 "तारसप्तक" वक्तव्य - मुक्तिबोध, पृ० - 42
- 31 मुक्तिबोध, एक अवधूत कविता - श्री नरेश मेहता, पृ० - 30
- 32 राष्ट्रवाणी मुक्तिबोध विशेषांक- 1965, पृ० - 280
- 33 मुक्तिबोध, एक अवधूत कविता - नरेश मेहता, पृ० - 36
- 34 लक्षित मुक्तिबोध, स० मोतीराम वर्मा, पृ० - 79
- 35 वही, " नि०साक्षा० - शेख मुईनुद्दीन साहब,
पृ० - 119
- 36 वही, " " "

द्वितीय अध्याय

मुक्तिबोध का परिवेश

राजनीतिक परिस्थिति

जब भी भारत को चेतना में लाया जाता है तो उसके दो पक्ष अनिवार्य रूप से सामने आते हैं। प्रथमतः "समृद्ध भारत" जिसको कभी "सोने की चिड़िया" कहा जाता था, दूसरा वह भारत, जिसकी दरिद्रता नियति बन चुकी है। अपने अतिरिक्त जनभार को सर्वथा अक्षमता से वहन करते हुए अभावों और बेकारी की समस्या से सराबोर।

भारत के बीते हुए गौरव को याद करते हुए— "आधुनिक भारत के शायद प्रथम राष्ट्रवादी कवि"¹ डेरेजियो ने सन् 1827 में लिखा — "आधुनिक My Country! in the days of glory past A beauteous halo circled round the brow, and worshipped as a diety thou wast, where is that glory, where that reverence now? The eagle pinion is changed down at last, and gravelling in the lowly dust art thou, Thy minstrel hath to wreath to wave for thee, save the sad story of the misery!"

जिसका ब्रह्मानुवाद नीचे दिया जा रहा है — मेरे देश। बीती हुई गरिमा के दिनों में तुम्हारे ललाट के चारों ओर एक सुन्दर प्रभा मण्डल व्याप्त था और पूजा एक देवता के समान होती थी। वह गरिमा कहाँ है? अब वह श्रद्धा कहाँ है? आखिरकार बरूड़ के समान तुम्हारे पंखों को जंजीर में जकड़ दिया गया है और तुम नीचे धूल में औंधे पड़े हो। तुम्हारे चारण को तुम्हारी विपन्नता की दुःखद कहानी के सिवाय बुझने को कोई माला नहीं है।"

स्पष्टतः हमारी इस दारुण दशा के लिए उत्तरदायी है हमारी वह 200 वर्षों की गुलामी जिसमें हमारा सम्पूर्ण समृद्धि-रस सोख कर टेम्स के किनारे निचोड़ दिया गया। एक ओर साम्राज्यवादी पूँजीपति अंग्रेजों ने अपनी श्रीवृद्धि की और दूसरी ओर हमको सदा के लिए विपन्नता की धधकती भट्ठी में धिक्कने के लिए छोड़ दिया।

मुक्तिबोध के सृजनकाल को स्वतन्त्रता पूर्व के 15 वर्षों तथा स्वातन्त्र्य प्राप्ति के बाद 17 वर्षों के बीच माना जा सकता है। अर्थात् सन् 1932 से लेकर सन् 64 (मृत्युपर्यन्त) के बीच देश ने जो भी राजनीतिक सामाजिक और आर्थिक करवट बदली उसका चस्मदीद बवाह मुक्तिबोध का कवि, चिन्तक और विचारक व्यक्ति रहा। इन्हीं परिस्थितियों के बीच से उन्होंने जीवन दृष्टि निर्धारित की अतः इनका अपना ऐतिहासिक महत्व है। यह युग वस्तुतः शोषण के विरुद्ध जनता की सचित शिकायतों का प्रतिफलन था, जिसका अभिव्यक्तिकरण गोलियों तथा बमों के धमाकों से हुआ। जिसका उद्देश्य - "बहरे को सुनाना"³ था। उक्त राष्ट्रवादी दृष्टिकोण को समझने के लिए उसके पूर्ववर्ती अहिंसात्मक आन्दोलन को और उसके चरित्र को ध्यान में रखना आवश्यक है। गाँधीवादी तौर-तरीकों जिसमें कि - "वह (सत्याग्राही) अन्यायी के खिलाफ सघर्ष के क्रम में यातनाएँ सहने के लिए तैयार रहे। उसका साघर्ष उसके सत्य प्रेम का ही एक भाग हो। मगर बुराई के खिलाफ लड़ते हुए भी वह बुरा करने वाले को प्रेम करे।"⁴ शामिल है। उनके "पाप से घृणा" और पापी से प्रेम वाले सिद्धान्तों ने देश में बराबर विवाद की स्थिति को जन्म दिया। इसके समानान्तर देश में एक वर्ग ऐसा भी उपजा जो राजनीति में भीख मागने वाली और अन्यायी के प्रति भी अहिंसा की नीति का सख्त विरोधी था। यह वर्ग अन्यायी के प्रति क्रोध को उसके प्रति दिखाई गयी दया से श्रेयस्कर मानता था। साहित्य में भी इस सिद्धान्त का जमकर विरोध किया गया और आचार्य शुक्ल जैसे मनस्वियों ने अन्यायी रावण के खिलाफ राम के "कालाग्नि सदृश क्रोध" को उचित ठहराया। महाप्राण निराला ने भी - "आराधन का दृढ़ आराधन से दो उत्तर।" जैसी कविता की लाइनें रचकर तात्कालीन अनिर्णय (राजनैतिक) की स्थिति पर काव्यात्मक विजय प्राप्त की।

सन् 1932 से लेकर सन् 1942 तक देश में जो भी राजनीतिक सफलताएँ और असफलताएँ रही उस पर निःसन्देह अन्तर्राष्ट्रीय प्रभाव भी रहा। सन् 1917 में रूस की सफल लाल क्रान्ति ने मार्क्सवादी विचारों को देश में प्रत्यारोपित किया। सन् 24 में मानवेन्द्र नाथ राय तथा श्रीपाद अमृत डाबे को देश में "कम्युनिज्म"

का प्रचार करने के आरोप में गिरफ्तार किया गया। सन् 25 में "कम्युनिस्ट पार्टी" का गठन तथा विभिन्न कृषक मजदूर पार्टियों का गठन मार्क्सवादी विचारधारा को देश में स्थापित करने का एक सबल माध्यम साबित हुई। गुजरात में वल्लभ भाई पटेल जैसे "लोह पुरुष" के नेतृत्व में कृषकों ने लगान-बन्दी आन्दोलन को सफल बनाया। मजदूर-आन्दोलनों में सबसे महत्वपूर्ण हड़ताल बम्बई की कपड़ा मिलों में हुई - "लगभग 1,50,000 मजदूर पांच महीने से भी अधिक तक हड़ताल पर रहे। इस हड़ताल का नेतृत्व कम्युनिस्टों ने किया।"⁵

आतंकवादी आन्दोलन में इस जमाने में एक गुणात्मक परिवर्तन यह हुआ कि वह समाजवादी मोड़ लेता गया। सन् 24 में स्थापित "हिन्दुस्तान रिपब्लिकन एसोसिएशन" सन् 28 में "आजाद" के नेतृत्व में "हिन्दुस्तान सोशलिस्ट रिपब्लिकन एसोसिएशन" में रूपान्तरित हो गया। इसमें शामिल युवाओं ने व्यापक मानवता के हित में कार्य किया तथा घोषणा की कि - "हमारा उद्देश्य एक ऐसी क्रान्ति के लिए काम करना है जो मानव द्वारा मानव के शोषण को समाप्त कर देगी।"⁶

उस जमाने में भी भगत सिंह जैसे क्रान्तिकारी विचारकों को यह अनुमान था कि स्वतन्त्रता की जिस व्यापक लड़ाई को वे लड़ रहे हैं, वह "वास्तविक स्वतन्त्रता" क्या भारत को नसीब होगी। यही वजह थी कि उन्होंने समाजवाद में अपनी आस्था जताई। वे किसानों, मजदूरों तथा आम जनता को न केवल विदेशी दासता से ही मुक्त कराना चाहते थे बल्कि भूस्वामियों तथा पूँजीपतियों की तानाशाही रवैया से मुक्ति भी उनका एक लक्ष्य था। उन्होंने 3 मार्च 1931 के अपने आखिरी सदेश में यह घोषणा की कि भारत में संघर्ष तब तक चलता रहेगा जब तक - "मुट्ठीभर शोषक आम जनता के श्रम का शोषण अपने उद्देश्यों की पूर्ति के लिए करते रहेंगे। इस बात का कोई महत्व नहीं है कि वे शोषक विशुद्ध रूप से ब्रिटिश पूँजीपति हैं, या गठबंधन किए हुए अंग्रेज और भारतीय, या विशुद्ध भारतीय।"⁷ स्पष्टतः उनके विचार में शोषक केवल शोषक होता है, उसकी राष्ट्रीयता और अराष्ट्रीयता का प्रश्न एक फ़रेब है।

सन् 38-39 में लगातार सुभाषचन्द्र बोस का कांग्रेस अध्यक्ष चुना जाना कांग्रेस के अन्दर ही गांधीवाद और गांधी जी की स्पष्ट पराजय थी। अलावा इसके गांधी जी के पटु शिष्य जवाहर लाल नेहरू का भी झुकाव समाजवाद की ओर होना उसकी उपादेयता का स्पष्ट दस्तावेज है। उन्होंने एक बार कांग्रेस के अध्यक्ष पद से "अपने को सबसे बड़ा समाजवादी" घोषित किया था। जवाहर लाल नेहरू के अनुसार समाजवाद - "वर्तमान पूँजीवाद व्यवस्था से आमूल रूप से भिन्न एक नई सभ्यता" है।⁸

सन् 39 में द्वितीय विश्वयुद्ध के दौरान उपजती हुई फासिस्ट ताकतों का भी भारत में जबर्दस्त विरोध हुआ। तथा समाजवाद के साथ अपनी सहानुभूति दर्शाने के लिए- "सन् 38 में चीनी फौजों के साथ काम करने के लिए डॉ० अटल के नेतृत्व में एक मेडिकल मिशन भेजा।"⁹ लगभग इसी समय जिन्ना के नेतृत्व में मुस्लिम लीग ने देश में यह हो-हल्ला मचाया कि मुस्लिम अल्पमत को बहुमत हिन्दू सरकार से खतरा पैदा हो गया है। उसने यह भी प्रचार किया कि हिन्दू और मुसलमान दो पृथक् राष्ट्र हैं और इसलिए वे कभी भी एक नहीं रह सकते। इसको क्रिया परिणति देने के लिए सन् 40 में पृथक् "पाकिस्तान" की मांग की गयी। इस मांग को तब और भी मुखरता प्राप्त हुई, जब हिन्दू कट्टरवादी पार्टी "हिन्दू महासभा" ने इसके लिए विपरीत राय बलापना शुरू किया। उन्होंने मुस्लिम सम्प्रदायवादियों की हॉ में हॉ मिलाते हुए यह घोषणा की कि हिन्दू एक अलग राष्ट्र हैं और भारत हिन्दुओं की भूमि है। जवाहर लाल नेहरू के अनुसार- "एक साम्प्रदायिकता दूसरी साम्प्रदायिकता को खत्म नहीं करती, वे एक दूसरे का पोषण करते हैं तथा दोनों मोटे तबड़े होते जाते हैं।"¹⁰ इसी सम्प्रदायवाद का अन्ततः परिणाम हुआ भारत का विभाजन और विश्व मानचित्र पर "पाक" का प्रादुर्भाव।

अंग्रेजों की भीषण शोषक और क्रूर नीतियों के कारण सन् 43 का बंगाल का अकाल तत्कालीन सम्पूर्ण भयावहता को पार कर गया और - "कुछ ही महीनों में तीस लाख से अधिक लोग भूख से मर गये। उस समय इनकी

साहित्यिक अभिव्यक्ति के लिए "हस" ने "अकाल" निकाला, संभवतः उस समय "हस" के सम्पादक मण्डल में - "मुक्तिबोध जी भी थे। देश विभाजनोपरान्त भीषण मार-काट, कश्मीर पर पाकिस्तान का आक्रमण 48 में "राष्ट्रपिता" की हत्या हैदराबाद रियासत का भारतीय सच में शामिल किया जाना इस काल की कुछ विशेष घटनाएँ कही जा सकती हैं। 1950 में भारत द्वारा विश्व राजनीति में "सार्वभौम षण्पतन्त्र की घोषणा" तथा 52 में प्रथम आम चुनाव ने भी देश की जनता को कई तरीके से प्रभावित किया।

द्वितीय महायुद्ध के बाद "एन्टीफासिज्म" विघटित हो गया और फिर आया "शीत युद्ध" (कोल्ड वार) का मौसम। बुनियादी सवाल जैसे - व्यवस्था और मानव का अन्तस्सम्बन्ध, जनतंत्र के भविष्य का प्रश्न, आण्विक शस्त्रों की उपस्थिति मात्र से सम्पूर्ण विश्व के क्षय होने का आतंक, जैसे प्रश्न चेतना के केन्द्र बिन्दु पर फन काटे खड़े थे। मुक्तिबोध का इशारा उनकी कविता में इस तरह हुआ -

"प्रश्न थे गम्भीर शायद खतरनाक भी
इसीलिए बाहर के गुजान जंगलो
से आती हुई हवा ने
फूक मार एकाएक मशाल ही बुझा दी-
कि मुझको यो अंधेरे में पकड़ कर
मौत की सजा दी।" 12

'मुक्तिबोध ने विश्व राजनीति के दोनों ध्रुवों (साम्राज्यवादी और समाजवादी) को देखा था तथा विश्लेषण किया था। भारतीय परिवेश में उन्होंने एक ओर नेहरू व्यक्तित्व से जनित नवनिर्माण मूलक भावनाओं और सुखद भविष्य के स्वप्न के जनता में परिपोषित होते देखा तो दूसरी ओर चीनी आक्रमण द्वारा उन्हीं स्वप्नों को ढहते हुए भी देखा। भारतीय जनमानस अब उज्ज्वल भविष्य की अपेक्षाओं से पूर्णतः निराश हो चुका था। स्वतन्त्रता पूर्व का उत्साह तीन आम चुनावों के परिणामों व क्रियाकलापों तक ठंडा पड़ गया था। भ्रष्टाचार में आकंठ डूबे स्वार्थी पदलोलुप प्रवृत्तियों ने राजनीतिक रूप से देश को विकृत बना दिया। पूँजीवादी शासनतंत्र

ने स्वतन्त्रता सघर्षों के मूल्यों से अधिक महत्व जमाखोरी की प्रवृत्ति को दिया। देश के विभिन्न वर्गों के बीच आर्थिक भेद विकराल रूप ले चुके थे और पूँजी की केन्द्रीकरण वृत्ति उनको किसी भी तरह मिटाने के पक्ष में नहीं थी। शोषक और शोषित का वर्ग स्थितियों, बुद्धिजीवी वर्ग को पूरी तरह विकसित कर चुकी थी। भारतीय जनमानस से श्रद्धा और निष्ठा जैसे मूल्य सदा के लिए लुप्त होने लगे। सन् 1964 में पण्डित नेहरू तथा मुक्तिबोध जैसे नेता और प्रातेबद्ध विचारक की मौत ने देश को तथा साहित्य को एक करारा झटका दिया।

कहना न होगा कि सन् 32 से लेकर सन् 64 तक की सम्पूर्ण राजनीतिक क्रियकलापो, घात-प्रतिघातो तथा पाखण्डों का जो खुलासा उनकी कविता "अधरे में" मिलता है वह अप्रतिम और दुर्लभ है —

"ओ मेरे आदर्शवादी मन
 और सिद्धान्तवादी मन,
 अब तक क्या किया?
 जीवन क्या जिया!।
 ×× ×× ××
 ×× ×× ××
 बहुत-बहुत ज्यादा किया,
 दिया बहुत-बहुत कम,
 मर गया देश, अरे, जीवित रह गये तुम!।
 लोकहित-पिता को घर से निकाल दिया,
 जन-मन करुणा-सी माँ को हकाल दिया
 स्वार्थों के टैरियर कुत्तों को पाल लिया,
 भावना के कर्तव्य . त्याग दिये,
 हृदय के मन्तव्य मार डाले।
 ×× ×× ×× ××
 ×× ×× ×× ××
 विवेक बघार डाला स्वार्थों के तेल में
 आदर्श ख़ा गये।"13

परिस्थितियाँ सामाजिक एवं आर्थिक

मुक्तिबोध ने स्वयं कहा है कि - सच है लेखक महापुरुष बनकर पैदा नहीं होते, वह आदर्शवादी अध्यात्मवादी और साम्यवादी बनकर नहीं जनमता। वह अपने सामाजिक वातावरण में सास लेकर अपने परिवेश से प्रतिक्रिया करता है। उसे अपने परिवेश के भीतर जो कटु अनुभव प्राप्त होते हैं, उन कटु अनुभवों की बारम्बारता उसमें सघन निबिड कटुत्व का भाव उत्पन्न करती है - और यह भाव स्थायी भाव भी बन सकता है।¹⁴

अतः इस आलोक में किसी भी सर्जक कलाकार के परिवेश को जानना न केवल जरूरी है बल्कि अपरिहार्य भी है। यह वह काल था जब अंग्रेजों की दुर्धर्ष शक्ति के आगे सारा भारतीय जनमानस बौना पड़ गया था, जिसमें- पूरे देश को एक कारागार कहा जाता था।¹⁵ इस काल के विजेताओं ने भारत में प्रमुख रूप से दो कार्य किए -

1. साम्राज्यवाद
2. शोषण

इन द्वय नीतियों के संचित प्रभाव से भारत पर प्रतिकूल प्रभाव पड़ना लाजिमी था। केवल वह वर्ग ही शेष था जो अपनी जीविका के लिए कम्पनी के ऊपर निर्भर था। जैसा कि लखनऊ घोषणा में कहा गया था कि अंग्रेजों के कारण हिन्दू और मुसलमान दोनों के प्रिय चार प्रमुख तत्वों- धर्म, मान, जीवन तथा सम्पत्ति सभी को भय उत्पन्न हो गया था।¹⁶ धार्मिक दृष्टिकोण से सभी विजेता जातियों की भाँति अंग्रेज शासक भारतीयों के प्रति बहुत रूखे और प्रश्लम थे। अलावा इसके वे जातिगत भेद भावना से भी प्रेरित थे। वे भारतीयों को हेय दृष्टि से देखते थे और हिन्दुओं को बर्बर तथा मुसलमानों को कट्टरपंथी, निर्दयी और बेईमान समझते थे। इनकी नजरों में हम- 'मनुष्यों की एक अत्यन्त पतित और निकृष्ट नस्ल हैं जिसमें नैतिक जिम्मेदारी की नाममात्र की भावना रह गयी है और जो अपने दुर्गुणों के कारण विपन्नता में धँसी हुई है।'¹⁷

यूरोपीय अधिकारी वर्ग भारतीयों के प्रति बहुत ही कठोर और

निर्दयी था। वे भारतीयों को "काले" (नाइजर) अथवा "सुअर" की सजा देते थे। शिकार पर जाते वक्त ए पदाधिकारी "भारतीय अस्मिता" से बलात्कार करते थे। यूरोपीय जूरियों जो इन मामलों की सुनवाई करती थी। बहुधा टालने वाली मुद्रा में उनको (सम्बन्धित अभियुक्त) या तो बरी कर देती थी अथवा कम से कम दण्ड का प्राविधान किया जाता था। असल में उनका कुल उद्देश्य— "भारतीय राष्ट्र को हर संभव तौर पर अपने हितों और फायदों के लिए गुलाम बनाना था। भारतवासियों को हर सम्मान प्रतिष्ठा या ओहदे से वंचित रखा गया, जिन्हें स्वीकार करने के लिए छोटे से छोटे अंग्रेजों की भी चिरौरी की जा सकती है।"¹⁸

कई बार शारीरिक और राजनीतिक अन्याय सहन करना सम्भव होता है जबकि धर्म पर प्रहार एक धर्मवान व्यक्ति या देश के लिए सर्वथा असह्य और क्रूरता की कसौटी बन जाती है। वैसे भी इस सम्बन्ध में अंग्रेजों का दृष्टिकोण— "ईसाई धर्म की पताका भारत के इस छोर से दूसरे छोर"¹⁹ तक फहराने में तथा भारत में उनके— "अधिकार का अन्तिम उद्देश्य देश को ईसाई बनाने"²⁰ वाला ही था। हमारे ही सामने धर्म के महत्वपूर्ण स्तम्भों "राम" और "मुहम्मद" को सरेआम गाली दी जाती थी, और "सत्य-धर्म" के प्रति आस्था जताने को विवश किया जाता रहा।

दुनिया में पहली बार, जो इंग्लैण्ड में पूजावाद औद्योगिक क्रान्ति हुई, वह भारत की भयानक लूट और व्यापक शोषण से इकट्ठी की गयी— पूजा के बिना बिल्कुल असम्भव थी। भारत का खून चूसकर ही अंग्रेजों के पंजों में इस कदर ताकत आयी कि उन्होंने दुनिया के एक बहुत बड़े भूभाग के पजे को मरोड़ दिया। यहाँ नि सन्देह कहा जा सकता है कि — "ब्रिटेन में खड़े हुए कारखानों, मिलों और खदानों को भारत ने अपना खून ही नहीं मांस और मज्जा भी दी है।"²¹

ब्रिटानी पूजावाद ने सर्वप्रथम हमारी ग्रामीण सामुदायिक, पचायती अर्थव्यवस्था पर हमला बोला। जिसके परिणामस्वरूप उसमें तमाम चटखनें उभर आयीं। कारीगरों को इस कदर बर्बाद किया गया कि — बुनकरों की हड्डियाँ भारत के मैदानों को

विरजित"²² करने लगी। चूँकि भारत में अंग्रेजों से पहले भू-स्वामित्व वैयक्तिक न होकर पचायती था। अतः ब्रिटानी आकाओं ने अपना रोब गालिब करने के लिए न केवल परम्परागत ढाँचे को तोड़ा बल्कि उसका जो विकल्प प्रस्तुत किया उसमें निजी भू-स्वामित्व वाले ब्रिटानी सामन्तवाद की गंध थी। भारत में, ब्रिटेन से औद्योगिकीकरण की जो पहली खेप आयी वह थी - रेलवे, जिसने भारतीय ग्रामीण उद्योगों के क्षय में न केवल वृद्धि की वरन् अमेरिकी विद्वान डी०एच० बुकानन के शब्दों में - "अलग-थलग रहने वाले स्वावलम्बी गाँवों के कवच को इस्पात के रेल ने बँध दिया तथा उसकी प्राण शक्ति को क्षीण कर दिया।"²³ यहाँ एकदम कहा जा सकता है कि ब्रिटिश भू और भू-राजस्व नीतियों और कानून तथा उसकी प्रणालियों, ने बड़ी सख्या में भारतीय किसानों को अपनी ही जमीन से न केवल बेदखल किया, अपितु उनकी जमीनों का मालिकाना हक एक ऐसे पैर कृषक वर्ग—महाजन एवं पूँजीपतियों में बाँट दिया जिन्हें कृषि-कार्य का क, ख, ग भी नहीं मालुम था।

भारतीय समाजार्थिक व्यवस्था में महाजनी-सभ्यता का उदय एक महत्वपूर्ण दुर्घटना है। बहुधा राजस्व भुगतान करने में असमर्थता के कारण किसानों को महाजनों से उँची ब्याज दरों पर कर्ज लेना पड़ा। किन्तु महाजन तो इस शोषण-तंत्र का एक ऐसा अवश्यभावी दाँता था जिसमें फसने के बाद निकलना लगभग मुश्किल ही था। गलत हिसाब-किताब, जाली दस्तावेजों और कर्जदारों पर कर्ज की वास्तविक रकमों से अधिक पर दस्तखत करने के लिए मजबूर करने जैसी धूर्ततापूर्ण कार्यवाहियों द्वारा किसानों को तब तक कर्ज में फाँसा जाता था जब तक कि वह अपनी जमीन से बेदखल न हो जाए। इस प्रक्रिया में केवल निम्न वर्ग ही प्रभावित हुआ ऐसा नहीं है बल्कि वह जमींदार, वर्ग भी डूब कर - "महाजन के बटाईदार बन गये।"²⁴

ब्रिटानी आर्थिक शोषण, देशी उद्योगों का हास, उनकी जगह लेने में आधुनिक उद्योगों की विफलता, करों की उँची दरें भारत से धन की निकासी कृषि का पिछड़ा हुआ ढाँचा, गरीब किसानों का— जमींदारों, भू-स्वामियों, व्यापारियों,

महाजनों, राज्य तथा राजाओं द्वारा अनवरत शोषण— इन सबने सामूहिक रूप से भारतीय जनता को दरिद्रता के पक में सान दिया। इसमें जो रहा—सहा कसर था उसको प्राकृतिक विपत्तियों ने पूरा किया। 19वीं और 20वीं सदी में लगभग सारे देश में पड़ने वाले भीषण अकालों की एक पूरी शृंखला ने देश की लगभग एक तिहाई जनसंख्या को निरल लिया। कहने का सारांश यह है कि विवेच्य काल में भारतीय दरिद्रता और भुखमरी की जड़े बहुत गहरी चली गयी थी।

समाज का दमन बाह्य शक्तियों द्वारा हो यह एक बात है, और समाज का दमन आन्तरिक शक्तियों द्वारा या अपने ही लोग करे यह दूसरी बात है। कृषक वर्ष की दीन-हीन दशा के समानान्तर दो ऐसे भी वर्ष थे जो सदियों से लतियाए चले आ रहे थे — "नारी वर्ष" और "अछूत"। लगभग मानवीय सभ्यता के प्रारम्भ से ही नारी पुरुषों के अधीन और सामाजिक तौर पर उत्पीड़ित रही है। तिस पर तुरा यह है कि— जो कुछ भी किया जा रहा है वह धर्म के अनुसार किया जा रहा है। यह उत्पीड़न तथाकथित उच्च वर्ग में निम्न वर्ग के बनिस्बत अधिक था। इसका कारण यह था कि उच्चवर्गीय स्त्रियाँ पूरी तरह आर्थिक दृष्टि से पुरुषों पर ही निर्भर किया करती थी। उनकी अपनी कोई निजी पहचान नहीं थी। हमारे समाज में वह तभी प्रशंसा की पात्र बनी जब वह माँ या गृहणी की भूमिका में रहीं। अपने पति से अलग औरत का न कोई महत्व था और न ही उनकी किसी अन्यजात या स्वैच्छिक प्रतिभा के लिए कोई अवकाश ही था। मुस्लिम सम्प्रदाय में भी इस दशा से विलम्बाव नहीं मिलता। हालांकि मुस्लिम धर्म के अनुसार स्त्री को सम्पत्ति में भाग दिया जा सकता है फिर भी "तलाक" जैसे कुर यातनाओं के उन्हें भी दो-चार होना पड़ता था। कहना न होगा कि हिन्दू और मुसलमान स्त्रियों की सामाजिक स्थिति और उनके मूल्य एक ही थे।

स्त्रियों की दशा को सुधारने के लिए जो आन्दोलन 19वीं सदी के अन्त में राजा राममोहन राय तथा ईश्वर चन्द्र विद्या सागर प्रभृति मनस्वियों के कर्मठ प्रयत्नों से उत्पन्न हुआ, जो उस जमाने का प्रसिद्ध विद्वान् थे, ने विधवा पुनर्विवाह को कानूनी मान्यता तथा "सती" प्रथा को निषिद्ध किया था, वही सुधारवादी कार्यक्रम सन् 57 की क्रान्ति के

बाद अचानक नेपथ्य वासी क्यों हो गये? इसके कारणों पर विचार करते हुए जवाहर लाल नेहरू ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक "डिस्कवरी ऑफ इण्डिया" में लिखा— "भारत के प्रतिक्रियावादियों के साथ ब्रिटिश सत्ता के इस स्वाभाविक गठजोड़ के कारण अंग्रेज उन अनेक कुरीतियों और कुप्रथाओं के सरक्षक बन गये। जिनकी अन्यथा वे निन्दा करते थे।"²⁵ अतः इस आन्दोलन की सम्पूर्ण जिम्मेदारी उन्हीं नेताओं को निभानी थी जो कि राष्ट्रीय मुक्ति की आराधना में जुटे थे। अतः आकस्मिक नहीं कि उन्नीसवीं सदी में राष्ट्रीय जागरण का प्रमुख प्रभाव समाज सुधार के क्षेत्र में देखा गया। इस नारी मुक्ति अभियान को अपना प्रमुख स्वर देने वाले लोगों में जोतिबा फूले, जस्टिस रानाडे, के.टी. तेलंग, डी.के. कर्वे आदि को सम्मानित दर्जा प्राप्त है। किन्तु क्या देश की आजादी के बाद भी नारियों की स्थिति में रद्दो-बदल हो सका? इसका उत्तर है नहीं। नहीं तो सन् 50 में मुक्तिबोध के द्वारा देखे गये उस स्वप्न - "काश, हमारी गरीब स्त्रियाँ आज मुक्त हो पाती शिक्षित होकर प्रभावकारी हो पाती।"²⁶ का कोई मतलब न होता। यहाँ यह बताना अप्रासंगिक नहीं है कि नारी मुक्ति का जो आन्दोलन भारत के लगभग सभी भू-भागों पर जोर-शोर से चला, वही "उत्तर प्रदेश" में इसे उर्वर जमीन नसीब नहीं हुई। इसी तथ्य की ओर इशारा करते हुए मुक्तिबोध लिखते हैं कि - "हमने नारी को देवी बनाया, अप्सरा बनाया उसके सौन्दर्य का, कोमलता का, आदर्शोत्कर्ष किया, किन्तु सामन्ती सामाजिक बेड़ियों से उसकी मुक्ति का कोई समाज व्यापी विशाल निर्णयकारी कार्यक्रम हमारे यहाँ खड़ा न हो सका।"²⁷

बीसवीं सदी में नारियों ने अपने उत्थान के लिए अपनी लड़ाई खुद लड़ने की ठानी, जिसकी मुखर अभिव्यक्ति सन् 1927 में स्थापित "आल इण्डिया वूमैन्स कान्फ्रेंस" के रूप में हुई। इस मजिल तक पहुँचने के लिए उन्होंने कई पड़ावों को पार किया। मसलन - बंग-भंग आन्दोलन, होम रूल तथा असहयोग आन्दोलन में उनकी भूमिका को कैसे भुलाया जा सकता है। इसी समय प्रसिद्ध कवयित्री सरोजनी नायडू ने राष्ट्रीय कांग्रेस अध्यक्ष पद को तो सुशोभित किया

ही, अनेक महिलाओं ने सन् 37 के लोकप्रिय मन्त्रिमण्डल की मंत्री और ससदीय सचिव की भूमिका का भी सफल निर्वाह किया। अतः - "जिन्होंने जेलों और गोलियों का बहादुरी से सामना किया उन्हें हीन कैसे कहा जा सकता था।" 28

जैसा कि शुरू में ही कहा गया है कि अपने ही लोगों के सामाजिक शोषण के लिए बहुत कुछ हम भी जिम्मेदार हैं। जिसे भारतीय समाज में व्याप्त भयानक जातिवादी कुरीति में देखा जा सकता है। शुरू-शुरू में भारतीय समाज कर्मों पर आधारित एक ऐसा समाज था जिसमें किसी के लिए भी जातिगत निर्याग्यता का सवाल ही नहीं उठता। एक ऋग्वेदिक सूक्त में स्पष्ट रूप से - "एक ऋषि को गायक कवि उसके पिता को चिकित्सक तथा माँ को अनाज पीसने वाली बताया गया है।" 29 किन्तु बाद की आने वाली पीढ़ियों ने इस समाज व्यवस्था में न केवल जहर घोला, वरन् मानव की एक ऐसी श्रेणी भी कायम की जो मानवीय रक्त मज्जा आदि से सम्पन्न होते हुए भी, अन्त्यावसिन, चाण्डाल, पचम, अछूत और हरिजन आदि न जाने कितने नामों-उपनामों से पुकारी गयी। इस व्यवस्था का सबसे दिलचस्प पहलू यह कि - 'मनु चाण्डाल तथा निषाद के मध्य एक वर्ष सकर "अन्त्यावसिन" का उल्लेख करते हैं। जिनसे स्वयं चाण्डाल भी घृणा करते थे।" 30

स्पष्टतः सामाजिक सोपान-तन्त्र में सबसे निजली सीढ़ी का नाम अछूत था। जिनकी जनसंख्या हिन्दू जनसंख्या का 20 प्रतिशत थी। इनके स्पर्श को अपवित्र और प्रदूषणकारी समझा जाता था। किसी ब्राह्मण को देखकर ये लोग इसलिए अपना रास्ता बदल देते थे जिससे इनकी "अपवित्र छाया" उन "पवित्र आत्मा" पर न पड़ जाए। उच्च जातियों द्वारा निर्मित तथा प्रयोजित कुओं और तालाबों का यह वर्ग अपने क्रिया-कलाप में प्रयोग नहीं कर सकता था। कहने का कुल मतलब यह है कि अछूतों को कठोर प्रतिबन्धों और जातिगत निर्याग्यताओं के कारण प्रचण्ड यातनाएं सहनी पड़ीं। यहाँ एकदम से कहा जा सकता है कि भारत में जो भी तत्कालीन वर्ग संघर्ष की भूमिका का निर्माण हुआ उसको बहुत कुछ इस

गलीज सामाजिक व्यवस्था ने दृढ़ आधार प्रदान किया। क्योंकि अपनी जातिगत श्रेष्ठता या कुलीनता के कारण तथाकथित "उच्चवर्ग" सदा से ही मलाई खाने का हकदार रहा है। इसका सबसे बुरा प्रभाव तत्कालीन स्वतन्त्रता आन्दोलन की असफलता में देखा जा सकता है। अमानवीय तथा अपमान जनक जातीयता ने न केवल सामाजिक समूहों को विघटित किया, अपितु अंग्रेजों को "डिवाइड एण्ड रूल" की खुली छूट भी प्रदान की। इस सन्दर्भ में सन् 32 में— रैमजे मैक्डोनेल्ड द्वारा हरिजनो को दिया गया "कम्यूनल एवार्ड" तथा इसके विरोध में महात्मा गाँधी के मरण-व्रत को देखा जा सकता है। जिसका राजनीतिक पटाक्षेप "पूना समझौते" के रूप में हुआ। हालांकि यह समझौता उस समय के हरिजन-नेता डॉ० भीमराव अम्बेडकर को कर्तई नहीं अच्छा लगा। वे अछूतोंद्वारा के लिए एक ठोस "राजनीतिक पैकेज" की आकांक्षा करते थे। उनका विचार था कि दलित वर्ग का उत्थान तब तक नहीं हो सकता जब तक उनके हाथों में राजनैतिक सत्ता न हो।

इन्हीं समस्त समाजार्थिक और राजनीतिक गठबन्धन का अनिवार्य परिणाम पूँजीवाद कहा जा सकता था। क्योंकि किसी भी समाज में व्यापक मानव उत्थान निश्चित तौर पर आर्थिक राजनीतिक समस्या से घनिष्ठ रूप में जुड़ा हुआ है। इस पाखंड-पूर्ण व्यवस्था में क्या समस्त मानवता का विकास सम्भव है? उत्तर है नहीं। क्योंकि — "अपने व्यक्तित्व का विकास तो उन्हीं लोगों के लिए सम्भव है, जिन्हें जीवन में अपनी आर्थिक, सांस्कृतिक, कलात्मक उन्नति के लिए अवसर मिलता रहे। जिस देश में — शोषण होता है, वहाँ शोषक-वर्गों अथवा उनके मित्र वर्गों को शोषण की स्वाधीनता होती है तथा शोषित वर्गों को शोषित होते रहने की स्वाधीनता।"³¹ कहना न होगा कि मुक्तिबोध ने स्वतन्त्रता के नाम पर गरीबों को मिली "रिक्त स्वाधीनता" को न केवल पहचाना बल्कि उसका अपनी कविताओं में खुलासा भी किया। उनका पूरा साहित्य उत्पीड़न भरे समाज को बदल डालने की तीखी अकुलाहट अपने दामन में सहेजे हुए है, और जिसमें जन-संघर्ष की निर्णायक स्थिति में अमानवीय व्यवस्था के कालान्त द्वार को तोड़ डालने की

दृढ़ आकाक्षा भी है।

वे एक ऐसे समाज की कल्पना करते हैं— "जिसमें सभ्य सुरक्षित विकासशील जीवन—यापन के लिए स्पर्धा वाली शर्त की आवश्यकता ही नहीं है। वहाँ "सर्वाइवल आफ दि फिटेस्ट" वाला सिद्धान्त लागू ही नहीं होता, और वह समाज है — समाजवादी समाज रचना।"³² मुक्तिबोध के साहित्य में एक उल्लेखनीय तथ्य यह है कि उनकी लगभग सभी रचनाएँ राजनीतिक सामाजिक चेतना से अनुप्राणित हैं। वर्ग संघर्ष, वर्ग-चित्रण तथा उसकी समस्त समाजार्थिक विसंगतियों को कवि सूघ सा लेता है। यही घ्राणशक्ति ही उन्हें प्रतिबद्ध सामाजिक विचारक और जनवादी लेखक के रूप में प्रतिष्ठित करता है। उनका दो टूक मत है कि वर्ग हीन समाज निर्माण की — "पहली शर्त पूँजीवाद का अंत तथा समाजवादी समाज रचना की स्थापना।" है।³³

छायावादी परिवेश

किसी भी साहित्य-धारा को समझने के लिए उसके युग का अध्ययन अनिवार्य होता है। युग की विषमताएँ और आकाक्षाएँ साहित्यकार के माध्यम से उसके काव्य को स्वरूप और आधार प्रदान करती हैं। साहित्यकार ही नहीं चिन्तक और विचारक भी अपने युग की सीमाओं के भीतर ही कार्यशील होते हैं, क्योंकि उनमें युग की चेतना ही पुञ्जीभूत होकर साकार हो उठती है। कुछ साहित्यकार अपने देश के प्राचीन मूल्यों को जो प्राणवान हैं, का अुसधान कर उनकी अतीत प्रासंगिकता को वर्तमान में भी सिद्ध करते हैं। जबकि कुछ रचनाकार नए युग के स्वप्नों को तराशने के लिए मुक्त रूप से विदेशी चिन्तनधारा को भी अपनाते हैं। इसका कारण यह है कि रचनाकार केवल अपनी ही जमीन से जुड़ा होकर भी विश्व-मानव के सुख-दुःखों से अपनी सम्पृक्ति रखता है।

विवेच्य स्थितियों पर विचार करने के पहले उसकी विरासत के सवालियों से मुँह नहीं मोड़ा जा सकता, क्योंकि कुछ सस्कार ऐसे होते हैं जो नवीन से नवीन धारा में भी लिपटे हुए चले आते हैं। इस युग के पूर्व का काव्य "इतिवृत्तात्मकता" और द्विवेदी व्यक्तित्व जनित व्यापक नैतिकता से आक्रांत था। आधुनिक हिन्दी गद्य के प्रथम प्रस्तोता भारतेन्दु जी में विचार और सस्कार को लेकर जो गहन द्वैत था उसका बहुत कुछ निरसन द्विवेदी जी ने अपने काव्यात्मक मानदण्डों के माध्यम से किया। भारतेन्दु के व्यक्तित्व में जो दो फाँक दिखाई देता है। कविता में उनका सस्कार है, गद्य में उनका विचार। उसका मुख्य कारण उनके व्यक्तित्व की संश्लिष्टता है, जिसमें एक तरफ तो वे -

"अधाधुध मच्यो सब देशा। मानहु राजा रहत विदेशा।।"³⁴ लिखते हैं और दूसरी तरफ -

अगरेज राज सुख साज सजै सब मारी।

पै धन विदेश चलि जात इहै अति ख्वारी।।"³⁵

कहकर अपने संश्लिष्ट व्यक्तित्व को दिखाते हैं। इस युगभूमि का वर्णन करते हुए डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी का मानना है कि- "मुसलमान शासकों के टूटते बिखरते राज्य की अव्यवस्था को देखते हुए अंग्रेजी शासन की नई व्यवस्था

निश्चय ही सराहनीय थी। पर इस तरह का कठोर आर्थिक शोषण इसके पहले कभी नहीं हुआ।"³⁶ कहना न होगा कि भारतेन्दु को भी जो क्लेश है, उसका एक वृहद कारण - "पै धन विदेश चलि जात" ही है। अतीत के प्रति व्यामोह भारतीय समाज का मुख्य अनुषंग कहा जा सकता है, जिसको आधार बनाकर कभी स्वामी विवेकानन्द ने कहा था कि - "हे भगवान! क्या हमारा देश अतीत की शाश्वत स्तुति से "मुक्त" हो सकेगा।"³⁷ स्पष्ट रूप से उनका आग्रह था कि लोग विगत गरिमा पर जीना छोड़कर जँवा मर्द की तरह भविष्य का निर्माण करें।

अतीत की इस झूठी गरिमा को महिमामंडित करने की प्रथा आज भी जस की तस कायम है जिसके परिप्रेक्ष्य में गली-कूचों में आज भी अंग्रेजों की, उसी तथाकथित शासन व्यवस्था का ढोल पीटा जा सकना संभव हो रहा है, इस गुणगान के पीछे स्वाभाविक रूप से वे पक्ष नेपथ्यगामी हो जाते हैं जिसके कारण आज भी हम नारकीय स्थिति झेलने को अभिशप्त हैं। यदि शोषण करने का तरीका "मियाँ की जूती मियाँ के सर" वाला होता तो भी बात कुछ हद तक ठीक थी, जैसा कि पूर्व विजेताओं ने किया। किन्तु यहाँ तो "मेरा जूता आपका सिर" वाला हाल है। जिसको सर्वप्रथम "द ड्रेन आफ वेल्थ थ्योरी" के रूप में पहचाना गया। यहाँ एकदम कहा जा सकता है कि भारतेन्दु जी ने "दादा भाई नौरोजी" के मन्तव्य को काव्यात्मक स्तर पर समझा।

जैसा कि शुरू में ही कहा गया है कि विचार और संस्कार से भारतेन्दु जी बराबर द्विविधा में रहे। "एक के लिए ब्रजभाषा को वे पकड़े हुए हैं और दूसरी के लिए खड़ी बोली को अपनाते हैं।"³⁸ आचार्य द्विवेदी इस व्यवस्था के एकदम खिलाफ थे, वे किसी भी सभ्य समाज के लिए इससे बड़ी विसंगति नहीं मानते थे जिसमें गद्य और पद्य की माध्यम एक न हो, उन्होंने लिखा है कि - "यह निश्चित है कि किसी समय बोलचाल की हिन्दी भाषा, ब्रजभाषा की कविता के स्थान को अवश्य ले लेगी ××××× बोलना एक भाषा में और कविता में प्रयोग करना दूसरी भाषा प्राकृतिक नियमों कि विरुद्ध है।"³⁹

इन्ही सब वजहों से डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी भारतेन्दु को सस्कारों की अपेक्षा विचारों से अधिक आधुनिक मानते हैं। काव्य भाषा के स्तर पर भारतेन्दु जी रीतिकालीन भाव-बोध से पगे थे जो कि उनके काव्य में छन्द और भाव दोनों स्तर पर विद्यमान है। किन्तु बावजूद इसके वे रीतिकालीन भावबोध का अतिक्रमण सा भी करते दिखाई देते हैं। यह अलगाव आया उनमें— "समकालीन राजनीति पर पूरी दृष्टि" रखके। छायावाद से लेकर समकालीनता के विशाल साहित्यिक कैनवस को देखते हुए कहा जा सकता है कि आचार्य द्विवेदी का दाय निश्चित तौर पर स्पृहणीय है। वे कविता में — "सरलता असलियत और जोश"⁴⁰ पर बल देते हैं। द्विवेदी जी ने कविता को रीतिकालीन पिंजरे से बाहर निकाल कर न केवल साहित्य के उन्मुक्त आकाश में विचरण के लिए मुक्त किया वरन् कविता के लिए किसी नाप-जोख जैसी खास स्थिति का भी प्रत्याख्यान किया। वे कविता को पूर्ण मानवता के लिए तथा अन्तहीन यात्रा मानते हुए लिखते हैं कि — "चीटी से लेकर हाथी पर्यन्त पशु, भिक्षुक से लेकर राजा पर्यन्त मनुष्य, बिन्दु से लेकर समुद्र पर्यन्त जल, अनन्त आकाश, अनन्त पृथ्वी अनन्त पर्वत सभी पर कविता हो सकती है।"⁴¹

इस युग का सबसे विराट और कटु सत्य था— बाहरी शक्ति अर्थात् ब्रितानी शासन का साम्राज्यवादी प्रभाव। सदियों की दासता के कारण भारतीय जनता आत्मकेन्द्रित और रुढ़िग्रस्त हो गयी थी। पाश्चात्य साम्राज्यवादियों के आगमन ने देश में एक भयकर तूफान की स्थिति उत्पन्न की, जिसके कारण सदियों से सोये भारत में एक नई रवानी का आना सर्वथा लाजिमी था, यह नयी रवानी प्रखर राष्ट्रीयता के रूप में उभर कर सामने आयी। इस सन्दर्भ में डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी का यह कथन सर्वथा युक्ति सन्त प्रतीत होता है कि— "इस्लाम के आक्रमण ने मध्यकाल में जिस प्रकार भक्ति भावना को उभारा, आधुनिक काल में अंग्रेजी शासन ने उसी प्रकार राष्ट्रीयता की भावना को।"⁴² यहाँ एकदम कहा जा सकता है कि यह युग, जातीय एकांतिक भावना से निकलकर समाजीकरण की प्रक्रिया का एक अंग है। इस सन्दर्भ में भारतीय पुनर्जागरण के मनीषियों द्वारा स्थापित सभाओं के नामकरण में देखा जा सकता है, जिसमें "समाज" का

उत्तरवर्ती प्रयोग मात्र सयोग न होकर - "हिन्दी जाति की एकात्मिक भावना का निरसन"⁴³ है।

समग्र रूप से देखने पर यह युग- "भारत के लिए अस्मिता की खोज का युग है।"⁴⁴ अपनी अस्मिता के बोध ने वैयक्तिक भावनाओं को व्यक्त करने का साहस प्रदान किया। इस अहम् उद्दीप्त बोध ने हर उस चीज से विद्रोह किया जो उसके विरोध में आया। इसी क्रम में यदि वह द्विवेदी युगीन नैतिकता तथा इतिवृत्तात्मकता के विरुद्ध खड़ा होता है तो दूसरी तरफ उसमें विदेशी दासता के प्रति स्पष्ट ललकार भी दिखाई देती है।

छायावादी कवियों ने जिस वातावरण में साँस लिया वह एक तरफ तो जनमानस की क्लृप्त यातना का युग था तो इसका शुभ पक्ष यह भी था कि भारतीय विचारकों तथा नेताओं ने अपने अतीत के शाश्वत मूल्यों को खोजकर वर्तमान में उसकी प्रासंगिकता के अन्तर्महत्त्व को न केवल समझा वरन् व्यावहारिक रूप भी दिया। राम मोहन राय, विवेकानन्द, रामकृष्ण तथा महात्मा गांधी के व्यक्तित्व जनित प्रभावों को इस युग में देखा जा सकता है। गांधीवादी कवियों की एक पूरी पॉत ही सामने आती है। छायावाद के प्रतिनिधि महाकाव्य में यात्रिकता के विरोध में जो बात है वह मुख्यतः गांधी जी का ही प्रभाव है। क्योंकि भारत में यात्रिकता का स्वाभाविक विकास इस युग में न होकर मानव-शोषण की एक कड़ी के रूप में हुआ। गांधी-दर्शन में यात्रिकता को इसीलिए स्थान नहीं मिला और वे भारत के विकास के पचायती व्यवस्था को ही काम्य मानते थे।

इस युग में पाश्चात्य ज्ञान-विज्ञान से सम्पर्क होना भारतीय जनमानस के लिए जहाँ "मुद्रित दृष्ट" खोलने जैसा है वही पर एकदम कहा जा सकता है कि तत्पुगीन निराशा, कुण्ठा, और पलायनवाद भी इसी की देन है। हुआ यो कि इस सम्पर्क ने मानव को सुनहले सब्ज बाग तो दिखा दिए किन्तु उन्हें पूरा करने के लिए कोई भी माध्यम नजर नहीं आ रहा था। इस तात्कालिक विसर्गति को समकालीन स्थितियों में और भी स्पष्ट रूप से "ग्लोबनाइजेशन" में देखा जा सकता है, जिसमें मध्यम वर्गीय आकांक्षाओं को बड़ी ही रंगीनियों से उभार दिया गया।

पर इसका वास्तविक पटाक्षेप निराशा, कुठा तथा अवसाद के रूप में हुआ।

इस युग के साहित्य और समाज के अन्तस्सम्बन्धों का विश्लेषण करते हुए डॉ० नामवर सिंह का मानना है कि— "छायावादी युग में 'साहित्य समाज का दर्पण है' कहने की हवा थी।"⁴⁵ यदि साहित्य समाज का दर्पण है (जैसा कि वह है) तो साहित्य के भीतर समाज की सभी प्रवृत्तियाँ स्वतः ही अन्तर्मुक्त हो जाती हैं। क्योंकि राजनीति भी समाज का एक अनुषंग है। अतः यह सवाल उठना स्वाभाविक हो जाता है कि इस युग में राजनीति और साहित्य का क्या अन्तस्सम्बन्ध था। छायावादी युग पर तथा इसके कवियों पर बराबर आरोप लगाया जाता था कि — "जिस समय देश में स्वतन्त्रता के लिए संघर्ष हो रहा था। छायावादी कवि कल्पना लोक में बैठकर हृत्तुल्य के तार बजाया करते थे। लेकिन ऐसा वही लोग कहते हैं जो साहित्य को समाज का अविकल अनुवाद समझते हैं।"⁴⁶ क्योंकि साहित्य समाज का अविकल अनुवाद नहीं है अतः उस अर्थ में राष्ट्रीयता की भावना भी नहीं मिलती इसी को दृष्टि में रखकर प्रो० रामस्वरूप चतुर्वेदी का मत है कि — "छायावादी काव्य में राष्ट्र जागरण से अधिक समग्र चेतना का जागरण और आह्वान है, उसमें अन्तर्निहित शक्ति के विकास का रचनात्मक उपक्रम है। यहाँ राष्ट्रीय से अधिक सम्पूर्ण सांस्कृतिक जागरण प्रधान है, राष्ट्रीय जागरण वस्तुतः सांस्कृतिक जागरण के अंग रूप में आता है जो पुनर्जागरण की मुक्तधारा के अनुरूप है। यों कह सकते हैं कि छायावाद की राष्ट्रीयता में आधार राजनीति की अपेक्षा सांस्कृति है।"⁴⁷

मुक्तिबोध ने अपने एक निबंध में माना है कि "बातचीत, बहस, भाषण, लेखन, चित्रकला, काव्य साहित्य आदि द्वारा हम बाह्य जीवन-जगत के साथ या तो सामंजस्य उत्पन्न करते हैं या उस सामंजस्य के अनुकूल प्रस्तुत होते हैं। अथवा उसके साथ हम द्वन्द्व में उपस्थित होते हैं। काव्य भी या तो बाह्य जीवन के साथ सामंजस्य में या उसके अनुकूल उपस्थित होता है अथवा उसके साथ द्वन्द्व रूप में प्रस्तुत होता है।"⁴⁸ इसी को आधार बनाकर डॉ० नामवर सिंह ने छायावादी युग तथा उसकी कविताओं पर विचार किया है। उनका मानना है कि छायावादी कवि अपने परिवेश से तो टकराते थे पर तुरन्त

ही समझौता कर लेते थे। इस सम्बन्ध में दो सवाल उठाए जा सकते हैं, पहला यह कि वह युग कैसा था? दूसरा यह कि कवियों का जो टकराव अपने परिवेश से हुआ, उसकी दिशा क्या थी? पहले सवाल के रूप में डॉ० नामवर सिंह का मानना है कि - "सामञ्जस्य की यह दुर्दम आकाक्षा वस्तुतः उस पूरे युग के वातावरण में भी थी। सारा स्वाधीनता संग्राम इसी सामञ्जस्य के नारे पर खड़ा था। उस लड़ाई में सारे आपसी भेद मुलतवी कर दिये जाते थे। फूट के दुष्परिणामों से समूचा देश इतना आतंकित था कि द्वन्द्व की दिमागी ऐयाशी भवना नहीं कर सकता था।"⁴⁹ अब एक नजर उन पर जो इस "समझौता परस्त नीति, के प्रस्तोता थे, उनको केन्द्र में रखकर डॉ० सिंह का मानना है कि- "छायावादी युग का सम्बन्ध राजनीति में गांधी और नेहरू की विचारधारा से है। जिसका दुष्परिणाम आज के लेखकों के सामने है। उनके मन में इस राजनीति के प्रति तीव्र विद्रोह है।"⁵⁰

किन्हीं विशेष स्थितियों में चिन्तन करना और उन्हीं स्थितियों से उबरकर चिन्तन करना, इन दोनों में मौलिक अन्तर हो सकता है। स्वतन्त्रता संग्राम में रहते हुए, जूझते हुए, उस आन्दोलन को किस भाँति महसूस किया गया, यह एक बात है, जबकि समकालीन स्थितियों में ठाठ से उस युग पर विचार करना दूसरी बात है। इस तथ्य की सहज ही कल्पना की जा सकती है कि किसी भी पराधीन देश की सबसे ज्वलन्त समस्या है - उसकी आजादी का। अतएव समग्र मानव मुक्ति के लिए "आपसी भेद मुलतवी" कर भी दिए गए तो ऐसी कोन सी बात हो गयी। सन् 1942 में गांधी जी ने अंग्रेजों के खिलाफ "भारत छोड़ो" का जवाब नारा दिया, तो, उनके सामने देशकी भवितव्यता का प्रश्न नगण्य हो गया था, इसीलिए वे कहते हैं कि - "भारत को ईश्वर के हाथों में अथवा अराजकता में छोड़ दो। तब सभी दल कुत्तों की भाँति लड़ेंगे और जब वास्तविक उत्तरदायित्व सिर पर पड़ेगा तो स्वयं वास्तविक समझौता करा लेंगे।"⁵¹ स्पष्ट रूप से सवाल वैयक्तिक प्रश्नों को, मतभेदों को मुलतवी करने का नहीं बल्कि व्यापक मानवता की हित चिन्ता का था। देखने की बात यह है कि तात्कालिक स्थितियों में जिन वैयक्तिक मतभेदों को मुलतवी नहीं किया गया, उसका दुष्परिणाम प्रमुख रूप से

भारत-विभाजन के रूप में हमारे सामने मौजूद है। इसके पीछे संभवतः "द्वन्द्वों की वही दिमागी ऐयाशी" ही थी जिसके प्रति आज के कवि के मन में ही नहीं बल्कि पूरे समाज का तीव्र विद्रोह है।

जिन मुक्तिबोध को आधार बनाकर समस्त छायावाद को सामञ्जस्य के किनारे लगा दिया गया उन्हीं के द्वारा महात्मा गांधी जी के विषय में क्या कहा जा रहा है, यह देखना अपने आप में दिलचस्प है, खास तौर से तब और भी जबकि छायावादी युग की केन्द्रीय संवेदना वे ही ठहरते हों।

मुक्तिबोध ने लिखा है कि - "भारत के इतिहास में करोड़ों भूखे जनो को महत्त्व देने वाला इनका सगा लगने वाला, एक व्यक्ति सम्मुख आया जिसने उसी गरीब कुचली जनता को नैतिक साहस प्रदान करके क्या का क्या बना दिया। उस नैतिकता पूर्ण जनशक्ति के आधार से ब्रिटिश साम्राज्य चूर-चूर हो गया।"⁵² स्पष्ट रूप से मुक्तिबोध गांधी जी के अन्तर्महत्त्व को समझते थे तथा शायद यह भी मानते थे कि उनकी राजनीति "दुष्परिणामी" नहीं है।

अब चूँकि छायावादी सम्पूर्ण युग ही सामञ्जस्य के नारे पर खड़ा था अतः उसका साहित्य भी निश्चित तौर से "संतुलन का नाटक ही" कहा जा सकता है। इस सन्दर्भ में डॉ० नामवर सिंह का विचार है कि - "श्री विजय देव नारायण साही का यह कथन युक्तिसंगत प्रतीत होता है कि उस युग भूमि को संघर्ष या द्वन्द्व न कहके संतुलन का नाटक कहना अधिक उपयुक्त है, क्योंकि वस्तुतः वह चरम द्वन्द्व था भी नहीं? वह द्वन्द्व भीतरी हो या बाहरी, एक सीमा तक उसका सामना करने के बाद छायावादी कवि संतुलन या सामञ्जस्य के लिए चिन्तित हो उठते थे। सामञ्जस्य की यह अधीरता इतनी प्रबल थी कि अदबदाकर हर कविता के अन्त में जाते-जाते वह संतुलन किसी न किसी तरह प्राप्त कर लिया जाता है। छायावादी कवियों में द्वन्द्व को सबसे अधिक दूर तक ले जाने वाले निरातन भी इस आकांक्षा से न बच सके, राम की शक्ति पूजा का अन्त प्रमाण है।"⁵⁵ यहाँ भी वही कहा जा सकता है, जो इस युग के नेताओं के लिए कहा गया। आलोचक की दृष्टि निश्चित तौर पर द्वन्द्व पर है भी नहीं, वह तो केवल संतुलन

ही सतुलन ढूँढ रहा है। राम की भक्ति पूजा में द्वन्द्व या सघर्ष यत्र-तत्र सर्वत्र फैला है, किन्तु आलोचक को शिकायत है राम की विजय को लेकर। यद्यपि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल "छायावाद" को केवल ऋषि-दृष्टि से देखते हैं जो कि प्रायः शाप देने वाली मुद्रा को ही इंगित करती है, किन्तु जब वे अपने निबन्ध में "साहित्य की साधनावस्था" की बात चलाते हैं तो लगता है जैसे वे "राम की शक्ति पूजा" की ही व्याख्या कर रहे हैं, वे लिखते हैं कि - "मगल अमगल के द्वन्द्व में कवि लोग अंत में मगल शक्ति की जो सफलता दिखा दिया करते हैं उसमें सदा शिक्षावाद (डिडैक्टिज्म) या अस्वाभाविकता की गंध समझकर नाक-भौं सिकोड़ना ठीक नहीं है। अस्वाभाविकता तभी आएगी जब बीच का विधान ठीक न होगा, अर्थात् प्रत्येक अवसर पर जब सत्पात्र सफल और दुष्ट पात्र विफल या ध्वस्त दिखाए जायेंगे, पर सच्चे कवि ऐसा कभी नहीं करते। इस जगत में अधर्म प्रायः दुर्दमनीय शक्ति प्राप्त करता है जिसके सामने धर्म शक्ति बार-बार उठकर व्यर्थ होती रहती है।"⁵⁴ अतः कहा जा सकता है कि राम की विजय का भी वही "ग्लैमर" है जो कि उनके सघर्ष का बल्कि विजय कुछ अधिक ही सुन्दर है, क्योंकि इसके पीछे उनकी नैतिक उत्कटता हुई है जो किसी भी स्थिति में अनैतिक साधनों का प्रयोग करने में हिचकती है।

मुक्तिबोध और छायावाद

आधुनिक काव्य धारा के प्रमुख हस्ताक्षर रजानन माधव मुक्तिबोध ने कभी छायावादी कविता रची थी यह सोचकर दिमाग ही चकरा जाता है, क्योंकि नई कविता में जो भी शिल्प और भाव मुक्तिबोध का मिलता है वह अपने-आप में ही स्वयं परिपूर्ण और एकात्मिक है। किन्तु यह एक तथ्य है कि उन्होंने ऐसी भी कविताएँ लिखी जिसमें रोमानियत, मसृष्टता तथा गीतिमयता मिलने के कारण छायावादी कही जा सकती हैं। इसका एक ऐतिहासिक सन्दर्भ भी है। वे अपने "प्रथम आत्म वक्तव्य" में लिखते हैं कि - "सन् 1942 के प्रथम और अंतिम चरण में मैं एक विरोधी शक्ति के सम्मुख आया, जिसकी प्रतिकूल आलोचना से मुझे बहुत कुछ सीखना था। × × × × × × × यहाँ लगभग एक साल में मैंने पाँच साल का पुराना जड़त्व निकालने की सफल-असफल कोशिश की। इस उद्योग के लिए प्रेरणा, विवेक और शान्ति मैंने एक ऐसी जगह पायी, जिसे पहले मैं विरोधी शक्ति मानता था।"⁵⁵ तो सवाल यह है कि वह कौन सी पुरानी जड़ता थी जिसको कवि ने निकालने की, या मार्जन करने का दावा किया है। इस प्रश्न की कालक्रमिकता हमें यही बताती है कि यह जड़ता उन पर सन् 35-36 के जमाने में हावी थी। इस समय की कविताएँ उनकी "अस्पष्ट" होती थी जो कि निश्चित तौर पर छायावादी भावबोध का ही एक "फैक्टर" है। इस सन्दर्भ में उन्होंने आचार्य शुक्ल की, उस बात का समर्थन भी किया है, जिसमें वे, -छायावादी शिल्प के कारण कवियों की दृष्टि उसके अर्थ-विस्तार पर न जा सकी, - का उल्लेख करते हैं। जाहिरा तौर पर एक कुहासा सा उनकी कविताओं में पाया जाता रहा।

तो जैसा कि मु० रचनावली के प्रथमखण्ड की प्रारम्भिक रचनाओं का संकलन है, जो लगभग सन् 35 से प्रारम्भ होती हैं, उनका सम्पूर्ण "स्ट्रक्चर" ही छायावादी है। कोमल-कान्त पदों का लालित्य तथा वैसे ही अप्रस्तुत विधान निश्चय तौर पर उनको प्रसाद पत की श्रेणी में बैठाती है, जैसा कि इस सन्दर्भ में उन्होंने खुद ही लिखा है कि - "मेरे बाल-मन की पहली भूख सौन्दर्य और दूसरी विश्व मानव का सुख-दुख - इन दोनों का संघर्ष मेरे साहित्यिक जीवन की

पहली उलझन थी।"56 वो जो सौन्दर्य की भूख थी उसी के श्मनार्थ ही उन्होने उस शैली को चुना जो काव्यात्मकता के एक स्तर पर द्विवेदी युगीन इतिवृत्तात्मकता के विरोध में तो थी, पर दूसरी तरफ भारत में छाए हुए घनघोर साम्राज्यवाद के भी खिलाफ न थी। उनकी तात्कालिक कविताओं में साम्राज्यवाद के विरोध में ऐसा कुछ भी नहीं लिखा गया जो उनको सांस्कृतिक राष्ट्रवादी पाँत के कवियों में घोषित करवाने में अपना योगदान करती। दरअसल उनकी छायावादी सवेदना प्रसाद और निराला के नजदीक न होकर महादेवी वर्मा जी के ही अधिक निकट थी, क्योंकि महादेवी वर्मा का काव्य ही अधोपान्त रूप से एक अव्यक्त और अज्ञेय के प्रति प्रेम को लेकर चला है।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने "हिन्दी साहित्य का इतिहास" में छायावाद की आलोचना करते हुए लिखा है कि - "छायावाद शब्द का प्रयोग दो अर्थों में समझना चाहिए। एक तो रहस्यवाद के अर्थ में जहाँ उसका सम्बन्ध काव्यवस्तु से होता है, अर्थात् जहाँ कवि उस अनन्त और अज्ञात प्रियतम को, आलम्बन बनाकर अत्यन्त चित्रमयी भाषा में प्रेम की अनेक प्रकार से व्यञ्जना करता है।"57 तो इस आलोक में हम मुक्तिबोध की रचनाओं को देखने का उपक्रम करते हैं, और यह भी स्पष्ट करने का कि क्या वे हूबहू वैसी ही हैं, जैसा कि शुक्ल जी के उद्गार हैं, अथवा उस मार्ग से कुछ विचलित भी हैं? कह देना चाहता हूँ कि मुक्तिबोध की इस ढंग की जो कविताएँ हैं उसमें एक प्रेमी हृदय युवक की करुण पुकार है, जिसने अपनी प्रिया से मिलने की अनेकानेक आकांक्षा तो पाली हैं, किन्तु इस निष्ठुर विरह ने कभी भी उसे इस रोमानियत का, एक मिलन का वक्त ही नहीं दिया -

"कौन मदिरा मागता हूँ? यह हृदय की प्यास आली,
और यौवन के खिले अरमान हैं, मधुमास आली।
या तो ज्वाला ही लगा दो और तिनके जन उठें ए,
किन्तु प्यासे इन दृश्यों को है बड़ा विश्वास आली।

× × × × × × × × × × ×

अर्थ यौवन का लगाया प्राण ने औ' प्यार ने क्या'

कब बुझेगी री, हृदय की ज्वाला सो यह प्यास आली?"58

आचार्य शुक्ल ने "छायावाद" का दूसरा अर्थ - "काव्य शैली या पद्धति विशेष के" व्यापक अर्थ में माना है। किन्तु जब वे "छायावाद" के "मूल अर्थ" की बात करते हैं तो वे उसमें प्रसाद, पत तथा निराला को, अलक्षित करके केवल महादेवी वर्मा को ही विशुद्ध छायावादी कवि मानते हैं। मुक्तिबोध ने भी अपने "आत्म-वक्तव्य" में जिस "सौन्दर्य" और विश्व-मानव के दुःख सुख की बात की है उसे वे दो व्यक्ति विशेषों से जोड़ते हैं, पहला नाम है "टाल्सटॉय" का और दूसरा नाम है - महादेवी वर्मा का। व्यावहारिक तौर पर दोनों एक दूसरे से न केवल जुदा बल्कि उनके लेखन का जो कथ्य है वह भी भिन्न-भिन्न ही है। एक जहाँ "सौन्दर्य लोक" को अपने लेखन का आधार भूमि बनाती है, वही दूसरा "मानवतामय" या मानवीय-समस्या से ग्रस्त अनुभूति को ही अपने लेखन की दृढ-मिति प्रदान करता है। इस सम्बन्ध में मुक्तिबोध ने यह स्वीकार किया है कि इन दोनों का सघर्ष ही उन दिनों उनकी मनोरचना का निर्माण करता था। किन्तु बावजूद इसके वे अपने काव्य में प्रथमतः सौन्दर्य पक्ष को ही लेकर चलते हैं जो "समय का प्रभाव और वय की माग" दोनों ही था। इसी सन्दर्भ में उनके अनुज "शरच्चन्द्र मुक्तिबोध" का वह वक्तव्य भी कबिले गौर है, जिसमें उन्होंने कहा है - "शैली तब उनकी रोमाण्टिक थी, भाई साहब को पूरे छायावादी प्रभाव में मैंने देखा है - बाल बढ़ाए और दुशाला ओढ़े हुए।"⁵⁹ जाहिरा तौर पर उस समय कविवर के ऊपर एक रूमानी नशा तारी रहता था, और इसी अंदा के तहत वे महादेवी के उस "वेदनावाद" के नजदीक आए जिसमें कहीं न कहीं "सर्व दुःख" की अनुगूँज काव्यात्मक स्तर पर विद्यमान है। यहाँ यह बता देना आवश्यक है कि यद्यपि महादेवी जी में विस्मय, जिज्ञासा, व्यथा और आध्यात्मिकता के भाव भी मिलते हैं जो कालचक्रमेष अधिकाधिक प्रौढ़ और परिमार्जित होते गए हैं, किन्तु जैसी काव्यात्मक अनेकरूपता पंत और निराला जी में पायी जाती है, वैसी महादेवी में नहीं। यद्यपि महादेवी जी की अनुभूति के विषय में आचार्य शुक्ल संशयग्रस्त है, और इस संशयग्रस्तता का ही तकाजा है जो उन्हें यह लिखने को विवश करता है कि - "कहाँ तक वे वास्तविक अनुभूतियाँ हैं और कहाँ तक अनुभूतियों की रमणीय कल्पना है, यह नहीं कहा जा सकता।"⁶⁰ किन्तु एक नारी होने के नाते कविता में उनके द्वारा प्रयुक्त रूपकों की आपसी अन्विति

से इन्कार नहीं किया जा सकता। उनके द्वारा कविताओं में बहुप्रयुक्त प्रतीक "दीपशिखा" और "बदली" प्रकारान्तर से उनकी वेदना ही परिपुष्ट करते हैं, क्योंकि बादल का घिरना और मिटना, मिटने के पहले प्यासी धरती को अपनी जीवन्तता से रससिक्त बनाना, दीपशिखा का जलने के बावजूद भी सम्पूर्ण जगत में अपने को मिटाकर भी आलोक भरना एक नारी की ही नियति कही जा सकती है। इसी "वेदनावाद" को मुक्तिबोध के समकालीन कवि, कथाकार, संपादक, अज्ञेय भी अपने मशहूर उपन्यास "शेखर एक जीवनी" में शशि के माध्यम से उकेरते हैं -

"तुम पूँछते हो तो कहती हूँ। लो सुनो। स्त्री हमेशा से अपने को मिटाती आयी है। ज्ञान सब उसमें संचित है, जैसे धरती में चेतना संचित है। पर बीज अकुरित होता है तो धरती को फोड़कर, धरती अपने आप नहीं फलती-फूलती। ×××××× ×××××××××××× धरती, धरती ही है, पर वह भी समान स्रष्टा है, क्या हुआ अगर उसके लिए सृजन पुलक और उन्माद नहीं क्लेश और वेदना है।"⁶¹

तो यही क्लेश और वेदना ही महादेवी जी के काव्य का केन्द्रीय सवेदन है।

यह आकस्मिक नहीं कि महादेवी जी ने अपनी कविता के लिए प्रायः जिस प्रगीतात्मकता को आधार बनाया है वह मुक्तिबोध के द्वारा रचित सन् 35 से 45-46 तक की रचनाओं में बाकायदे पाया जाता है। दरअसल इसका एक बड़ा कारण यह है कि विचार और वेदना की जहा अन्विति पायी जाती है वहाँ बरबस ही गीत फूटते हैं। महादेवी जी ने तो गीत की परिभाषा देते हुए भी कहा है कि - "सुख-दुःख की भावावेश मयी अवस्था विशेष का गिने चुने शब्दों में स्वर साधना के उपयुक्त चित्रण कर देना ही गीत है।"⁶² इस "स्वर साधना" के शब्दों के पीछे कवि का आर्त क्रन्दन छुपा है। मुक्तिबोध एक गीत में "वेदना का कवि" बनने की इच्छा भी प्रकट करते हैं, कहते हैं कि -

"वेदना का कवि बनूँ मैं, कल्पना का मृदु चितेरा।
प्राण मेरे अश्रु बनकर प्रिय उषा को देखते हैं,
किन पदों की लालिमा ले आज शोभन दुख-सबेरा?
प्राण वे कब जानते थे अश्रु में प्रतिबिम्ब उनका?
निश्वास बनकर श्वास मैं मैंने उन्हीं को आज हेरा।
उस देहरी पर प्राण, क्यों किस साध की माला चढ़ाई?
आज जी को तू सुला के, खुल न पाये भेद तेरा।

× × × × × × × × × × × × × × ×

वेदना में झूल ले तू कल्पना का बन चितेरा।"63

कवि की बहुत सी कविताओं में जो "मृत्युवाद" सा छाया है उसके पीछे शायद "जिन्दगी तो बेवफा है एक दिन ठुकराएगी। मौत महबूबा है अपनी साथ लेकर जायेगी" - वाला भाव ही छुपा है। उन्होंने सन् 1936 में एक कविता रची थी। नाम था - "मरण-रमणी" जिसके विषय में भूमिका-टाइप एक लेख भी है, लिखते हैं कि - "मैंने मरण को एक विलासिनी सुन्दरी माना है और वह एक ऐसी सुन्दरी है जो कठोर नहीं है।

× × × × × × × × × × × × × × ×

मैंने उसे "प्रेयसी" "ममता-परी" "सखी", "आली" इत्यादि शब्दों से सम्बोधित किया है, क्योंकि वह वैसी है भी। मरण-सुन्दरी हमें आकर्षण द्वारा खींचकर ले जाएगी न कि यम दूतों के समान। यह हमें अपने अंचल से बाधकर ले जायेगी।" कविता इस प्रकार है -

'मरण बन सखि, मम कणों से घर का अश्लेष कर री।
मधु-अधर के स्पर्श में उस पार का सन्देश भर री,
री, आज आलिंगन मधुर में मिलन की उल्लास ज्वाला
तू मुझे सखि, खींचती चल, अप्सरा का केश कर री।

× × × × × × × × × × × × × × ×

प्यार शैय्या पर पड़ा मैं आज तेरी कर प्रतीक्षा,
ध्वान्त है, घर शून्य है, उर शून्य तेरी ही समीक्षा।
मैं प्यार कर लूँ आज अंतिम, आज जग से जी लगा लूँ।
क्यों न उर से मैं लगा लूँ आज उनकी मृत्यु-दीक्षा।"64

किन्तु कवि को इसके बावजूद भी जीवन में और उसकी जीवन्तता में बराबर आस्था रही है, वह हर जगह प्रिया को मरण रूप में ही नहीं देखता बल्कि एक ऐसी जीवन-दायिनी शक्ति के रूप में देखता है जो प्रियमाण प्रेमी में भी एक पुलक भर देती है, आशा का संचार कर देती है। इस प्रकार की एक कविता है - "तू और मैं" जिसमें कवि ने परस्पर विरोधी भावों को संयोजित करने हुए एक नवीन आयाम दिया है। कविवर लिखते हैं कि -

"मैं बना उन्माद री सखि, तू तरल अवसाद
 प्रेम-पारावार पीडा, तू सुनहली याद
 तैल तू तो दीप मैं हूँ सजग मेरे प्राण।
 रजनि मे जीवन चिता औ प्रात मे निर्वाण
 शुष्क तिनका तू बनी तो पास ही मैं धूल
 आम्र मे यदि कोकिला तो पास ही मे हूल
 फूल सा यदि मैं बनू तो शूल सी तू पास
 विधुर जीवन के शयन को तू - मधुर आवास
 सजल मेरे प्राण है री, सजग मेरे प्राण
 तू बनी है प्राण। मे तो आलि चिर-प्रिपमाण।" ⁶⁵

उन्होंने महादेवी की भाँति "दीपक" को भी अपने काव्य वस्तु के रूप में स्वीकार किया है, तथा "पथ के दीपक" नामक प्रगीत की रचना 38-39 में की जिसमें कवि अपने पथ के दीपक से अपने अतरतम को आलोकित करने के लिए कहता है। इसके अलावा "नीर भरी दु ख की बदली" जो महादेवी के यहाँ है वही मुक्तिबोध के यहाँ आकर उस घनघोर निराशा का रूप धारण करती है जो कवि की जीवन्तता को बाधित करके मृत्युबोध से साक्षात्कार सा कराती है।

मुझको मरण मिला जीवन मे
 मेरे नभ मे बादल छाया,
 प्रात क्षितिज पर सन्ध्या का
 अरुण राग कोमल बन आया। ⁶⁶

इसी काल में हिन्दी साहित्य में पहली बार स्त्री और पुरुष के बीच व्यक्तिगत प्रेम सम्बन्धों का अभ्युदय हुआ और यह स्वच्छन्द प्रेम डॉ० नामवर सिंह के अनुसार - "व्यक्ति स्वातन्त्र्य का ही अनिवार्य परिणाम" था। मुक्तिबोध की प्रारम्भिक रचनाओं में "प्रेयसी" के सम्बोधन के लिए सखि, सजनि, आली का जो एक तकियाकलाम सा पाया जाता है। दरअसल वह पूरे छायावादी रुझान का ही परिचायक था। जैसे- "कौन मदिरा माँगता हूँ? यह हृदय की प्यास आली" फिर पतझर सखि, कहाँ रहेगा, मैं बना उन्माद री सखि, "आज जीवन शुद्ध आली शब्द भी अवरुद्ध आली" "आलोक-हासिनि कल्पने री सजनि, उन्मन तू न बन" "मरण का संसर सजनी", "क्यों प्रेयसी बनी सगिनी", और प्रेयसी का स्मित

समझो" इत्यादि। यह व्यक्ति स्वातन्त्र्य का ही अनिवार्य परिणाम था कि नारी को "छायावाद" में प्रेयसी का ऊँचा आसन प्राप्त हुआ। "प्रेयसी, प्रिये, प्रियतमे और सखि, सजनी, जैसे सम्बोधन जिस मात्रा में छायावादी कविता में व्यक्त किए गये, पहले शायद ही किए गए हों। "सखी" और "सजनी" शब्दों की बहुलता को देखकर कुछ लोगो ने विनोद में छायावाद को "सजनी-सम्प्रदाय" नाम दे दिया, जैसे यह मध्ययुगीन सखी सम्प्रदाय का पुनरुत्थान ही हो।⁶⁷ यहाँ देखने वाली बात यह है कि मध्यकालीन "सखी सम्प्रदाय" में भी "राधिका" जी को तथा "सीता जी" को कृष्ण अथवा राम से अधिक महत्व दिया गया था। वही कालान्तर में स्त्री रूप में पर्यवसित हो गयी, जिसका परिणाम छायावाद में स्त्री-दशा के प्रति कवियों की कोमलतम भावनाओं का उद्भव था।

सुमित्रानन्दन पंत और मुक्तिबोध

मुक्तिबोध ने किसी भी लेखक को जानने, समझने के लिए उसके पारिवारिक जीवन को बहुत महत्व दिया है। क्योंकि किसी भी लेखक का विकास बाह्य समाज में जितना होता है, उतना ही उसके विकास में परिवार का भी "रोल" होता है। उन्होंने लिखा भी है कि - "व्यक्तिगत जीवन के भयानक उतार चढ़ाव और पीड़ादायक संघर्षों द्वारा मन बुझ जाता है। बाहर के उलझाव, भीतर के उलझाव बन जाते हैं, यद्यपि जीवन एक ओर अधिक अनुभव सम्पन्न होता है, साथ ही बौद्धिक शक्ति भी बढ़ जाती है, किन्तु आत्म जगत उलझ जाता है। इसका कारण यह है कि ये व्यक्तिगत जीवन संघर्ष सोद्देश्य सहेतुक आत्म विकास के संघर्ष नहीं होते। प्रगतिमूलक प्रगति कारक संघर्ष और होते हैं, स्थिति रक्षा के संघर्ष में जीवनी शक्ति का अपव्यय होता है। निरातन का संघर्ष स्थिति रक्षा का संघर्ष है, प्रसाद को अपने जीवन क्षेत्र में जो संघर्ष करना पड़ा, वह भी इसी प्रकार का है। पूँजीवादी समाजवादी में व्यक्ति को अपनी स्थिति रक्षा का संघर्ष करना ही पड़ता है। साम्यवादी समाज में ऐसा नहीं होता।"⁶⁶ इस दृष्टिकोण से विचार करने पर न तो पंत में संघर्ष है और न ही तज्जनित अनुभव सम्पन्नता

ही क्योंकि पत जी की पारिवारिक हैसियत निश्चित रूप से ऐसी नहीं थी कि उन्हें "स्थिति रक्षा का संघर्ष" करना पड़ा, यही वजह है कि पत जी न केवल अपने भावों को सरल रूप में रखते हैं, बल्कि उसकी मात्रा भी अत्यल्प होती है, उसमें जोश तो बिल्कुल ही नहीं है - "वे मात्र निवेदन करते हैं। उनका काव्य अधिकतर निवेदनात्मक है।"⁶⁹

मुक्तिबोध ने लिखा है कि मानव वास्तविकता के मार्मिक-पक्षों का उद्घाटन-चित्रण करने के लिए - "कवि हृदय द्वन्द्वों का भी अध्ययन करे तथा वास्तविकता में बौद्धिक दृष्टि द्वारा भी अन्तः प्रवेश करे।"⁷⁰ अर्थात् वह कोरे संवेदनात्मकता की वजह से वास्तवों का चित्रण न करके "ज्ञानात्मक संवेदन" या "संवेदनात्मक ज्ञान" का सहारा ले। किन्तु इन "द्वन्द्वों" तथा "वास्तविकता" का अध्ययन पत जी ने कैसे किया, यह अपने आप में रोचक है। क्योंकि - "पत जी की वास्तवोन्मुखता की जितनी भी जो भी प्रवृत्ति रही है, वह लालन-पालन परिवार, वर्ग स्वयं के जीवनानुभव परिस्थिति आदि-आदि से सीमित तो है ही साथ मनो रचना से भी सीमित है।"⁷¹ यहाँ प्रश्न उठता है कि वह "मनोरचना" कैसी थी? कहते हैं कि - "पत जी अन्तर्मुख कवि नहीं है - अथवा उनकी अन्तर्मुखता बहुत क्षीण है।"⁷² इस "अन्तर्मुखता" को जानना जरूरी है, क्योंकि इसी आधार पर मुक्तिबोध पंत के समानान्तर "प्रसाद" को खड़ा करते हैं, गर्ज यह है कि "अन्तर्मुखता" ही विवेचन का केन्द्रीय बिन्दु है, लिखते हैं कि - "समाज के अन्दर अपनी आजीविका के संघर्ष के अतिरिक्त सामाजिक इतिहास के मनोविज्ञान से, सफलता-असफलता की कल्पना के मनोविज्ञान से जूझना पड़ता है। इसका पर्यवसन उसके आस-पास के समाज से न केवल असामञ्जस्य में होता है, वरन् इस कारण विभिन्न व्यक्तित्व चरित्रों से परस्पर आघात-प्रत्याघात द्वारा, उसका स्वयं का मन भी अन्तर्मुख होता जाता है।"⁷³ यहाँ देखा जा सकता है कि अन्तर्मुखता मन की वह दशा है जो दीर्घकालीन द्वन्द्वों के चलते समाज में अपने को "एडजस्ट" न कर पाने की स्थिति में उत्पन्न होती है। यहाँ भी मुक्तिबोध मानते हैं कि जूझने की प्रक्रिया के दौरान ही मन अन्तर्मुख होता है, और क्योंकि पंत में यही "अन्तर्मुखता क्षीण" है अतः उनके काव्य में "जूझाव" कहीं भी सन्निहित नहीं

कहा जा सकता। रही बात "बौद्धिक दृष्टि" की जिसके माध्यम से कवि वास्तविकताओं में अपनी पैठ बना लेता है तो इस बौद्धिक दृष्टि की छानबीन करते हुए मुक्तिबोध कहते हैं कि - "पत जी में विचारात्मकता अधिक है। विश्लेषण प्रधान दृष्टि जिसे मैं बौद्धिकता कहता हूँ, बहुत कम। विचारात्मक भाव दृश्यों के चित्रण के लिए, गहन, गम्भीर, जीवनानुभूति की सक्रिय सूक्ष्म आकलन शक्ति और विश्लेषण प्रधान बौद्धिकता चाहिए। विचार जब तक स्वानुभूति के अगार में कुन्दनवत न चमके तब तक उनमें वह शक्ति उत्पन्न नहीं हो सकती, जिसके बिना वे न केवल श्री हीन हो जाते हैं, वरन् पगु भी।"⁷⁴ कहने का सारांश यह है कि पत जी में "विचारात्मकता" भी हवाई किस्म की है, क्योंकि इसके चित्रण के लिए जिस अतिरिक्त "बौद्धिकता" की जरूरत होती है, वह पत जी में कम है। इस दृष्टि से पत जी का काव्य न केवल "श्रीहीन" है बल्कि "पगु" भी है क्योंकि - "वास्तविक जीवनानुभव की जितनी सम्पन्नता निराला और प्रसाद में है - [महादेवी में भी] उतनी उस हद तक उस मात्रा में पत जी के पल्ले नहीं पड़ी।"⁷⁵ यहाँ यह बता देना आवश्यक है कि मुक्तिबोध के लिए "स्वानुभूति" वही जीवनानुभव ही है, जो नाना विघ्नों-बाधाओं के संहर्ष-क्रम में पायी जाय। बिना इस जीवनानुभूति के विचारों में "शक्तिमत्ता" नहीं आ सकती।

मुक्तिबोध कही गहरे यह मानते हैं कि प्रसाद जी ने "कामायनी" के रूप में एक "काव्य थीसिस" लिख दिया है क्योंकि उसमें बौद्धिक दार्शनिक भावों की कोई कमी नहीं है जो विघटित होकर सूक्ष्म होते हैं फिर कल्पना के माध्यम से और व्यापकतम रूप को ग्रहण करते हैं। वे मानते भी हैं कि - "काव्य रूप में थीसिस लिखना बहुत बड़ी कला है। सत ज्ञानेश्वर की ज्ञानेश्वरी ऐसा ही एक थीसिस है - विस्तृत निबन्ध है।"⁷⁶ और चूँकि - "काव्य में थीसिस लिखना अथवा थीसिस रूप में काव्य लिखना पत जी के बस की बात नहीं है।"⁷⁷ अतः प्रकारान्तर से पत जी एक बड़े कलाकार नहीं हैं, क्योंकि कविता में शोध प्रबन्ध लिखना एक बड़ी कला है जो कि पत जी के बूते की बात नहीं है।

मुक्तिबोध का मानना है कि पत जी की जनवादी रुझान उसी तरह

की है जैसे वे एक "एस्थीट" सिद्ध होते हैं। अब सवाल यह है कि वे पत जी "एस्थीट" कैसे हैं? वे पत जी को "बुनियादी तौर पर एस्थीट" मानते हैं किन्तु इस विषय में भी उनकी सशयग्रस्तता बराबर बनी रही। कहते हैं कि - "यदि यह सच है तो क्या कारण है कि "पत जी" एकान्तिक से प्रतीत होते हैं। यद्यपि उनके काव्य में प्रगतिशील भावधारा दृष्टिगत होती है और वास्तवोन्मुखता भी प्रकट होती है, किन्तु साथ ही एकान्तिक वातावरण दिखाई देता है, यदि मान लिया जाए कि पत जी में वास्तवोन्मुख रहने की प्रवृत्ति है तो उनका व्यक्तित्व अधिक सार्वजनिक और सकर्मक होना चाहिए। किन्तु उक्त निष्कर्ष निराधार है।"⁷⁶ स्पष्ट रूप से मुक्तिबोध की सशयग्रस्तता को "यदि" "यद्यपि" "किन्तु" मान लिया जाए, इत्यादि वाक्यों में देखा जा सकता है जो कि निष्कर्ष तक आते-आते स्वतः ही खण्डित हो जाता है। क्या इससे यह अर्थ न लगाया जाय कि पत जी "मार्क्सवाद" के प्रति उसी तरह आकृष्ट हुए जिसको मानने में अनेकानेक घपलों की पूरी गुजाइश है।

असल में मुक्तिबोध "जनवाद" के स्वयं प्रबल समर्थक थे कि उनको "सतही वैचारिकता" के आधार पर भी जनवाद का समर्थन न केवल काम्य बल्कि उनकी महती आकांक्षा भी थी। इस बात को तब और भी गहरे महसूस किया जा सकता है जब वे प्रसाद जी को पत की अपेक्षा बड़ा कवि मानते हुए भी खारिज सा करते हैं क्योंकि - "उनके जमाने में रूसी क्रान्ति हो चुकी थी, भारतीय साहित्य क्षेत्रों में टालस्टाय का प्रभाव था, प्रेमचन्द मौजूद थे, राष्ट्रीय क्षेत्र में वामपंथी समाजवादी विचारधारा चल चुकी थी। कामगारों के संघर्ष, बृहत्तर हो उठे थे।"⁷⁹ जब इतना सब हो गया था तो प्रसाद जी क्यों न इन सबके प्रत्यक्ष प्रभाव में आए, मुक्तिबोध को असल तल्खी इसी बात की थी। वे कहते भी हैं कि - "प्रसाद जी की सहानुभूति शोषितों के पक्ष में बहुत ही कम थी, यद्यपि उन्हें शोषण को तो बुरा कहना ही पड़ता था। फिर भी शोषितों के पक्ष में उनकी सहानुभूति इतनी गहरी न थी कि वे उनके जीवन का भी चित्रण करें।"⁸⁰ यहाँ कहा जा सकता है कि पत जी की भी मजलूमों और वंचितों के प्रति सहानुभूति न केवल सतही बल्कि तेजहीन भी थी क्योंकि इस सहानुभूति में जिस सक्रिय

तेजस्विता की महती जरूरत होती है वह पत जी में लगभग सिफर है। यद्यपि - "मार्क्सवाद" का पथ उनके लिए ऋजु था। उन्हें चीजे साफ दिखती थीं। मार्क्सवाद के विरोध में तर्कों के चक्रव्यूह और दृष्टियों के विवरण जो औरों को दिखते थे, उन्हें नहीं क्योंकि वे वस्तु देख रहे थे। वस्तु स्वतः प्रमाणित है। वह है आज की पूँजीवादी सभ्यता जिसका नाश आवश्यक है तभी जनमुक्ति संभव है। पत जी मार्क्सवाद के प्रति बौद्धिक ढंग से आकर्षित नहीं हुए वरन् संवेदनात्मक मार्ग से चलकर अर्थात् भावानुभूति द्वारा आकर्षित हुए।⁸¹ किन्तु जैसा कि सन् 35 में छायावाद की परिसमाप्ति को घोषित करते हुए सन् 36 में पत जी ने कहा था कि - "इस काल की कविता स्वप्नों में नहीं पल सकती"⁸² तथा सन् 38 तक जिनके सामने देश की आर्थिक और राजनीतिक स्थितियों के कारण - "बहुत बड़ी सख्या में नगी और भूखी जनता का प्रश्न सबसे आवश्यक और महत्त्व का बन गया" था। उन्हीं पत के सामने स्वतन्त्रता के बाद की कविताओं में न केवल पुरानी गूँजे ही दिखाई पड़ी बल्कि पुराने भाव, पुराने चित्र, पुरानी शैली, कुछ फेर-फार के साथ लिपटे चले आए। वही हाल है, नयी बोतल में पुरानी शराब वाली। मुक्तिबोध कहते भी हैं कि - "जहाँ उन्होंने पुरानी गूँजे दुहराना शुरू किया वहाँ अगर बुझने लगे शिल्प में झोल पड़ गया भाषा सुन्दर और जालीदार तो हुई किन्तु बासी भी हो गयी × × × × × × × × काव्य की घड़ी टल गयी मूर्त निकल गया किन्तु काव्य चलता रहा, यूँही, यूँही।"⁸³ संक्षेप में यह कि पत जी की वह सारी "कीमिया" निकल गयी - "जो कि मनुष्य का सम्बन्ध सूर्य के विस्फोटकारी केन्द्र से स्थापित कर देती है।"⁸⁴

क्योंकि मुक्तिबोध लेखक की विकासमान स्थिति" को बहुत महत्त्व देते हैं जैसा कि उनके विश्लेषण में पत जी हैं। इसी वजह से वे पत जी को सारी वयता के बावजूद "तरुण" मानते हैं, वह यों ही नहीं बल्कि - "तरुण व्यक्तित्व में कृतित्व का जो माध्यम होता है और अपने को सतत विकासमान बनाए रखने के लिए जो संवेदनशील जागरूकता रहती है, वह पत जी में भरपूर है। क्या यहाँ यह नहीं माना जाना चाहिए कि मुक्तिबोध में भी जो "ज्ञान-पिपासा" है या एक ही खूँटे में बंधकर न रह पाने के विशिष्ट शैली है वह बहुत कुछ पत जी

से ही प्रेरित हो। इन्हीं के चलते वे मार्क्सवाद से भी अतिक्रमण करते दिखाई देते हैं।

मुक्तिबोध पत जी की जिस तरुणाई की दाद देते नहीं अघाते वह इतनी जल्दी वृद्धावस्था या शिशुता की ओर (क्योंकि छायावादी कवि की प्रारम्भिक स्थिति शिशुता का द्योतक है) लौटती। यह एक रोचक विषय है जिसका प्रमाण पत जी की "स्वर्ण धूलि" और "स्वर्ण किरण" है। यहाँ आकर डॉ० रामविलास शर्मा का यह कथन युक्तिसंगत प्रतीत होता है कि - "स्वप्न लोक छोड़कर यथार्थ की कठोर धरती पर उतरने की घोषणा जो सबसे पहले कर चुके थे, वही उस कठोर धरती को छोड़कर स्वप्न लोक की ओर उड़े भी सबसे पहले।"⁸⁵

प्रगतिवादी स्थितियाँ

डॉ० नामवर सिंह के अनुसार - "छायावाद यदि इस सदी के सांस्कृतिक पुनर्जागरण की उपज था, तो प्रगतिवाद राजनीतिक जागरण की।"⁸⁶ इसके आलोक में छायावादी राजनीतिक स्थितियों से कितना विचलन प्रगतिवाद में हुआ, देखना प्रासंगिक है। एक ओर भारतीय समाज में उभरता हुआ जन-संकट था, तो दूसरी ओर रूस में मार्क्सवादी दर्शन के आधार पर स्थापित साम्यवाद था जो वहाँ के विषम संकट और संघर्ष से गुजरे जन-जीवन को बल दे रहा था। जो सामन्तवाद और पूँजीवाद की विभीषिकाओं को कुचल कर सर्वहारा का आधिनायकत्व स्थापित कर रहा था। भारतीय बुद्धिजीवी एक ओर अपने समाज में उत्पन्न अनेक सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक, राजनीतिक विसंगतियों और संकटों को देख रहा था, दूसरी ओर उसके सामने रूस का वह समाज था, जिसमें सामान्य जन-जीवन को महत्व और सुख-सुविधा का ख्याल रखा जाता था। इन विषम परिस्थितियों के भीतर देश के युवा वर्ग का स्वाभाविक विद्रोह था।

प्रगतिवादी विचार धारा को भारत में उभारने के लिए वामपंथी आन्दोलन की मुख्य भूमिका कही जा सकती है। किन्तु भारत में वामपंथ के वास्तविक

महत्व को न केवल तोड़-मरोड़ कर पेश किया गया बल्कि अपने मूल रूप में यह आन्दोलन भी दो रूपों में फैला। पहला साम्यवाद के रूप में एक अन्तर्राष्ट्रीय आन्दोलन के रूप में फैला, जिसकी भूमिका सोवियत रूस की ही सर्वाच्च "कम्युनिस्ट सस्था" "कमिन्टर्न" तय करती थी, दूसरी सस्था "कांग्रेस सोशलिस्ट दल" थी, जो कि भारतीय राष्ट्रीय कांग्रेस के ऐसे तत्वों की प्रतिनिधि-सभा थी जो लोकतान्त्रिक ढंग से समाजवाद में अपनी आस्था दिखाती थी। इन दोनों आन्दोलनों का मुख्य उद्देश्य साम्राज्यवादी शक्तियों का विरोध था। किन्तु कालान्तर में "भारत छोड़ा आन्दोलन" के दौरान "कम्युनिस्ट पार्टी आफ इण्डिया" की भूमिका सदेहास्पद रही और राष्ट्रीय आन्दोलन में उनकी भूमिका हासिये पर आ गयी। मार्क्सवाद को अपना आधार दर्शन बना कर चलने वाले ये दोनों ही दल एक दूसरे पर कीचड़ उछालने से भी न हिचके। जहाँ कम्युनिस्टों ने राष्ट्रीयता सम्पन्न समाजवादियों को "झूठे साम्यवादी" की "महिमा से मड़ित" किया, वही पर समाजवादियों ने भी "कम्युनिस्टों" को "सोवियत सघ की उपग्रह" कहा। स्पष्ट रूप से किसी स्वस्थ विचारधारा का प्रादुर्भाव न हो सका। इन विशेष स्थितियों में से ही "प्रगतिशील लेखक सघ" का प्रादुर्भाव हुआ।

सन् 1936 में "प्रगतिशील लेखक सघ" की स्थापना के साथ ही हिन्दी में प्रगतिवादी आन्दोलन की शुरुआत होती है। असल में यह सघ अन्तर्राष्ट्रीय सस्था "प्रोग्रेसिव रायटर्स एसोसियेशन" का हिन्दी रूपान्तरण है जो सज्जाद जहीर तथा डॉ० मुल्कराज आनन्द के उद्योग से भारत में स्थापित हुआ। इसके प्रथम अध्यक्षीय भाषण से मुशी प्रेमचन्द ने आत्मान किया कि - "वह प्रगतिशील साहित्यकार अपने साहित्य से दुःखों का अन्त कर देना चाहता है।"

× ×

"वह साहित्यकार देश भक्ति और राजनीतिक के पीछे चलने वाली सच्चाई की नहीं, बल्कि उनके आगे मशाल दिखाती हुई चलने वाली सच्चाई है।" 87

× ×

मुशी प्रेमचन्द ने इसी अभिभाषण में यह भी कहा कि - "लेखक तो स्वाभाविक रूप से प्रगतिशील होता है, अतः "प्रगतिशील लेखक संघ" में प्रगतिशील शब्द अनावश्यक है।" 88 इस अभिभाषण में साहित्यकार की पूरी समग्रता झलकती है। क्योंकि जो स्वाभाविक रूप से प्रगतिशील है वह समाज की राजनीति की तथा संस्कृति की सड़ी-गली प्रवृत्तियों का अवश्य ही नाश चाहता है और यह नाश ही वस्तुतः "दुखों का अन्त" है जो कि एक साहित्यकार का गुरुतर दायित्व है।

बाद के लोगों में इस "प्रगतिशील" शब्द को लेकर विवाद बराबर बना रहा। विवाद का असली मुद्दा था कि "प्रगतिशीलता" और "प्रगतिवाद" का क्या अन्तर्सम्बन्ध हो? कुछ लोगों का विचार है कि "प्रगतिवाद" केवल वह है जो "द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद" को अपना आधार बनाकर चलता है और "प्रगतिशील साहित्य" प्रारम्भ से लेकर आज तक का है। यदि एक क्षण के लिए मार्क्सवाद को प्रगतिवादी दर्शन मान भी लिया जाय तो भी प्रगतिशीलता और प्रगतिवाद में कोई द्वन्द्व नहीं रह जाता। क्योंकि हर एक युग का साहित्य अपने युग से जो सवेदनात्मक प्रतिक्रिया करता है उसका आधार तात्कालिक दर्शन ही होता है। यह सवेदनात्मक प्रक्रिया दो रूपों में हो सकती है या तो वह अपने युग से सामञ्जस्य बैठा लेता है अथवा उससे पूरी तरफ विद्रोह करता है। प्रायः एक नवीन धारा का आगमन अपने पूर्वगामी के प्रति विद्रोह से ही होता है।

प्रत्येक युग के साहित्य का अपना निजी दर्शन या आधार होता है जिसके इर्द-बिर्द ही साहित्य घूमा करता है। जैसा कि मुशी जी ने कहा था कि "वह दुखों का अन्त कर देना चाहता है, भक्तिकाल में तुलसीदास भी इसी "दुखों का अन्त" करते दिखाई देते हैं। "रामचरित मानस" में लिखते हैं कि - "सुरसरि सम सब कर हित होई।" इस भावना का आधार निश्चय ही धर्म है पर मानव-भूमि ही गायब नहीं है। मानवता के विजय के प्रति यह अप्रतिम आस्था "छायावाद" में भी है, जब कवि लिखता है कि - "विजयिनी मानवता हो जाय।" यहाँ देखने की बात यह है कि इन समस्त मानवता के पुजारियों के लिए "समन्वय

की भावना" कितना गहरा दायित्व निभाती है। कहा जा सकता है कि बिना "द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद" के ही दुखों का अन्त करने की एक सार्थकता इसमें है, अतः "अतः स्वाभाविक प्रगतिशीलता" लेखक की निभी जा रही है। अब यदि प्रगतिवादी साहित्य में मार्क्सवाद को आधार बनाकर उसी दुखों के अन्त की बात करते हैं तो उसमें अप्रगतिशीलता का तत्त्व कैसे समाहित हो गया? सवाल "प्रगतिवाद" और प्रगतिशीलता के द्वन्द्व का नहीं बल्कि उन सड़ी-गली विसंगतियों के सर्वनाश का है, जिससे उबरकर मानवता एक उन्मुक्त वातावरण का अनुभव कर सके। यहाँ एकदम कहा जा सकता है कि मानव-मुक्ति का जो यक्ष-प्रश्न इस काल के कवियों लेखकों तथा विचारकों द्वारा उठाया गया है, उसकी पूरी समग्रता "द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद" में ही झलकती है।

परतन्त्र भारत में अनेकानेक समस्याओं का अम्बार लगना उस युग की स्वाभाविक परिणति थी। इस युग में कुछेक ही सुविधा सम्पन्न लोग थे जिनको इनकी खातिर साम्राज्यवादियों के तलवे चाटने पड़ते थे। समस्याग्रस्त तो सभी थे पर इनमें भी भूषण यातना के शिकार थे, किसान और मजूर। जो कि तात्कालिक साम्राज्यवादी-सामंती-शोषण की दोधारी तलवार पर चलने को विवश थे। इन्हीं किसानों और मजूरों को ही मार्क्स ने अपना आधार बनाया तथा समाज की विसंगतियों को आर्थिक आधार पर नापने-जोखने का सार्थक प्रयास किया। अतः प्रगतिवादी लेखकों ने भी उसी कृषक-मजूर की मुक्ति के माध्यम से उस समस्त पीड़ित समुदाय की मुक्तकामी इच्छा का प्रतिनिधित्व किया जो कि उनके वर्षों का स्वप्न था। जैसे-जैसे आजादी की लड़ाई बढ़ती गई जीवन की जटिलताओं में भी श्रीवृद्धि होती गयी, सभ्यता जैसे-जैसे विकसित होती गयी उसी क्रम में शोषण के चालाक तरीकों में भी बढ़ोत्तरी होती गयी। शोषण के चुनिन्दा तरीकों के खिलाफ इस समय का साहित्य सीधी मुठभेड़ करता है।

हिन्दी साहित्य में 1936 में "युगान्त" की घोषणा करने वाले पत्र को भी उससे पहले ही लगने लगा था कि - "इस युग की कविता स्वप्नों में नहीं पल सकती।"⁸⁹ तथा सन् 1938 तक आते-आते उनके सामने देश की राजनीतिक और आर्थिक परिस्थितियों के कारण - "नयी और भूखी जनता का प्रश्न सबसे आवश्यक

और महत्व का प्रश्न बन गया।⁹⁰ इसी कारण पत 1939 की "युगवाणी" "ग्राम्या" को घोषित करते हैं। असल में पत के सामने जो स्थिति सन् 38 में साफ हुई, वह आकस्मिक रूप से मुशी प्रेमचन्द तथा सरदार भगत सिंह के सामने 30-31 में ही स्पष्ट हो चुकी थी। मुशी जी ने सन् 30 के अपने उपन्यास "गबन" के माध्यम से "सुराज" के जिस वास्तविक अर्थ की आकांक्षा व्यक्त की है कुछ वैसा ही भगत सिंह भी अपनी मौत के कुछ समय पहले महसूस करते हैं, उन्होंने अपने पत्रों में इस बात का उल्लेख किया है - "भारत में सघर्ष तब तक चलता रहेगा, जब तक मुट्ठी भर शोषक आम जनता के श्रम का शोषण अपने उद्देश्यों की पूर्ति के लिए करते रहेंगे। इस बात का कोई महत्व नहीं है कि वे शोषक विशुद्ध रूप से ब्रिटिश पूँजीपति हैं या गठबन्धन किए हुए अंग्रेज और भारतीय या विशुद्ध भारतीय।"⁹¹ स्पष्ट रूप से भगत सिंह के सामने देश की आजादी का ही नहीं बल्कि "वास्तविक आजादी" का प्रश्न ही ज्वलन्त है। यह अवास्तविक आजादी सन् 36 में अपने पूरे उभार के साथ "गोदान" में देखी जा सकती है जिसमें मुशी जी ने ऐसे चालाक खद्दर धारियों के पाखण्ड को न केवल सूँघ लिया वरन् उनके उस रूप का पर्दाफास भी किया जिसमें वह एक तरफ तो आजादी की महत्वपूर्ण लड़ाई में "लीडर" भी है, दूसरी तरफ आम किसानों तथा मजूरों को उनकी पूरी मेहनताना भी नहीं देना चाहते। "इस काल के साहित्यकार के सामने मार्क्स की अवधारणा "वर्ग सघर्ष" पर आधारित "वर्गहीन समाज" की स्थापना सन् 1917 में सोवियत संघ के रूप में रूपायित हो चुकी थी। जिससे भारत में भी उसी तरह की समाज व्यवस्था की, व्यावहारिक अडचनों को दूर करने की सार्थक पहल की जा सकती थी। किन्तु कुछ लोग इसे एक अधूरा दर्शन मानते हुए भारत में इसकी प्रासंगिकता को असिद्ध करने का प्रयास करते हैं। किन्तु इसमें जो देखने की बात है वह यह कि इसमें पूरे वैश्विक स्तर पर केवल दो वर्ग ही माने गये हैं, एक शोषक वर्ग, दूसरा शोषित वर्ग जो कि प्रत्येक जाति के प्रत्येक समाज में अपने सघर्ष के साथ सनातन से चले आ रहे हैं। अतः शोषितों में केवल मजूर और कृषक ही नहीं बल्कि समाज द्वारा सतायी हुई वह नारी भी है जो कि सामंती रूढ़ियों द्वारा कही न कही आक्रान्त है। अतः

भारत में इसकी असिद्धता का सवाल ही नहीं उठता। कुल मिलाकर कहा जा सकता है कि मार्क्स का द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद प्रत्येक कालावधि का एक गत्यात्मक और समग्र दर्शन है, जिसकी प्रासंगिकता तब तक बनी रहेगी, जब तक इस विश्व में कहीं भी शोषक और शोषित के वर्ग-भेद कायम रहेंगे। इसी दर्शन के माध्यम से भौतिक ससार से मानव मुक्ति का वह यक्ष प्रश्न जुड़ा है जिसको किसी भी आध्यात्मिकता से हल नहीं किया जा सकता। अगर उसे हल करने का किसी को मुगलता हुआ भी तो वह आधार वायवी ही होगा। अतः कहा जा सकता है कि प्रगतिवाद और मार्क्सवाद का वही अन्तस्सम्बन्ध है जो छायावाद में गांधी, तथा विवेकानन्द के सांस्कृतिक दर्शन का था।

कुछ लोगों का विचार है कि "प्रगतिवाद" सर्वथा विदेशी विचारधारा है, क्योंकि वह मार्क्सवादी विचार सरणि पर आधारित है, जिसका जन्म भारत में नहीं हुआ था। ऐसे लोगों के लिए गांधी जी का यह वाक्य, जिसमें वे कहते हैं कि - "मैं चाहता हूँ कि सब देशों की संस्कृति मेरे घर के ईर्द-गिर्द आजादी से फले-फूले।"⁹² स्पष्ट रूप से गांधी जी प्रत्येक देश से आने वाले ज्ञान-विज्ञान को श्रेष्ठतर मानते हुए, अपने सांस्कृतिक गवाक्षों को खोलने की बात करते हैं। वैसे भी ज्ञान-विज्ञान के प्रत्येक क्षेत्र में क्या देशी है, और क्या विदेशी, इसकी कोई खास मायने नहीं है। खास तौर पर तब जब कि इन्हीं विदेशीपन से समग्र मानवता का हित सिद्ध होता हो।

इस आन्दोलन का सबसे दिलचस्प पहलू यह कि जिस "निराला" को आधुनिक काव्यधारा का प्रथम पुरुष माना जाता है, उन्हीं "निराला" के मन में इस लेखक सघ के प्रति कैसी सशयग्रस्तता थी। वह रामविलास शर्मा को लिखे गये सन् 36 के उस पत्र में देखी जा सकती है, जिसमें वे लिखते हैं कि - "यहाँ एक दल ऐसा है जो उच्च शिक्षित है। शायद सोशलिस्ट भी है। इसके कुछ लोग योरोप भी हो आए हैं। स्त्री और पुरुष हिन्दू और मुसलमान दोनों। इन्होंने प्रोग्रेसिव रायटर्स मीटिंग या एसोसियेशन नाम की संस्था कायम की है। ये उच्च शिक्षित जन कुछ लिखते भी हैं, इसमें मुझे सशय है, शायद इसीलिए

लिखने का एक नया आविष्कार इन्होंने किया है और वह इनमें जोर पकड़ता जा रहा है।"⁹³ इस पत्र की दो-तीन बातों को स्पष्ट कर देना आवश्यक है, क्योंकि यह उसकी प्रारम्भिक स्थितियों से जुड़ा है। पत्र में जो नहीं लिखा गया किन्तु उसकी अनुगूँज इसमें स्पष्टतया है, वह पहली बात यह है कि, प्रारम्भ के लेखक कुछ भी नहीं लिखते और कुछ अगर फिसट-फिसट कर लिखते भी हैं तो वह निश्चित ही छायावादी भाव-बोध से दूर हैं। अलावा इसके उन्होंने जो "लिखने का नया आविष्कार किया है वह इसलिए क्योंकि लेखन की जो खोटाइया है उन पर पर्दा पड़ जाय। पर यहाँ यह ध्यातव्य है कि इस सशयग्रस्तता के तिरोहित होते ही निराला ने भी उसी लेखन क्रम को अपनाया न केवल विषय के स्तर पर बल्कि भाषा के स्तर पर भी जिनका ज्वलन्त दस्तावेज उनकी कविताएँ - बालल राग-6, शीगुर डटकर बोला, विधवा, भिक्षुक, किसान की नई बहू तथा कुरकुरमुत्ता हैं।

डॉ० राम स्वरूप चतुर्वेदी के अनुसार- "यह नियति का कठोर व्यंग्य है कि जिस लेखक सघ की स्थापना के समय ही उसके प्रथम अध्यक्ष ने बड़े आत्मविश्वास और नेकनीयती की भावना के साथ उसके सदस्यों तथा अन्यो को आगाह किया था कि लेखन कर्म को राजनीति से आक्रान्त न हो जाना चाहिए। उसी सघ के सदस्यों ने बार-बार साहित्य को राजनीति का पक्षधर और पिछलग्गू घोषित किया।"⁹⁴ साहित्य को राजनीति का मंच न बना दिया जाय यह डर मुंशी जी को पहले ही था इसीलिए वह साहित्य और राजनीति के सम्यक सम्बन्धों पर बार-बार वक्त देते हैं। आकस्मिक नहीं कि आचार्य शुक्ल भी बिना वर्ग संघर्ष तथा मार्क्स का उल्लेख किये अपनी स्पष्ट धारणा मुंशी जी से बहुत कुछ मिलती जुलती ही रखते हैं। वे कहते हैं कि- "उपन्यासकारों को देश के वर्तमान जीवन के भीतर अपनी दृष्टि नड़ा कर आप देखना चाहिए, केवल राजनीतिक दलों की बातों को लेकर ही न चलना चाहिए। साहित्य को राजनीति से ऊपर रहना चाहिए। सदा उसके इशारों पर ही न नाचना चाहिए।"⁹⁵ यहाँ स्पष्ट रूप से आलोचक और साहित्यकार के अनुभव अद्भुत रूप से मिल गये हैं जो

कि साहित्य की भूमिका तय करने में एक प्रभावी कदम सिद्ध हो सकता है।

किन्तु इस स्थिति का दुःखद पहलू यह है कि "निषेध में आमन्त्रण होता है" वाली तर्ज पर अधिकांश प्रगतिवादी साहित्य ताल रूस और ताल चीन, ताल सेना, का गुणगान करता हुआ न केवल प्रचार तक सीमित हो गया बल्कि साहित्य में ऐसी बहुत सी दुरभिसंधियों तथा खेमे बाजियों को भी स्थापित कर गया जिसमें तमाम साहित्यकार कुचल गये।

प्रगतिवादी लेखकों ने जिस जनतात्रिक परिस्थितियों में जनता का मोर्चा सभाला उससे साहित्य और समाज की सवादशीलता का पता चलता है। इसी सवाद की पुनर्विक्षा के लिए उस काल में जो एक और मौलिक सवाल उठाया गया वह था - "साहित्य किसके लिए? इसके उत्तर में "साहित्य समाज के लिए" जैसी धारणा का जनम होना स्वाभाविक ही था। तब इसमें "एक सकीर्ण सी भावना" जगह अख्तियार करती है वह था समाज में केवल कृषकों और "मजूरों" को ही शामिल करना। इसकी प्रतिक्रिया में - "अनेक सतर्क मध्यवर्गीय लेखक भड़क उठे। "विशाल भारत में उस समय "अज्ञेय" ने इस मत का विरोध करते हुए कहा कि "किसान-मजूरों की तरह आज निम्न मध्य वर्ग भी पीड़ित है - यह नहीं, बल्कि इस समाज व्यवस्था में छोटे-बड़े सभी लोग परेशान हैं, इसलिए साहित्य सबके लिए- सम्पूर्ण मानव जाति के लिए है।"⁹⁶ इस तर्क के पीछे जो भाव था वह निश्चय ही - "आदर्शवादी गुब्बारे में छिपी हुई मध्यमवर्गीय स्वार्थपरता।"⁹⁷ ही थी। कारण यह है कि "छोटे-बड़े की परेशानियों का श्रबब अन्याय है, छोटा (निम्न श्रेणी) इसलिए परेशान है कि उसको दो जून की रोटी भी मयस्सर नहीं है जबकि बड़े (बुर्जुवा) की परेशानी यह है कि वह इतने सारे धन-दौलत को कहां छुपा दे। एक को नींद इसलिए नहीं आती कि उसके पास सलीके का बिस्तर ही नहीं है, जबकि दूसरे को नींद इसलिए नहीं आ रही है कि उसकी शैय्या अत्यन्त मसृप है। "मानवता" पर बहस करने वाले ऐसे लोगों को उनकी व्यापक पृष्ठभूमि में देखना अनिवार्य है, क्योंकि - "ऊनी कोट पहनकर आने वाला विद्यार्थी

और फटा कुर्ता पहनकर विद्याध्ययन करने वाला विद्यार्थी इन दोनों की अलग-अलग श्रेणिया है, जिनके भाव-समुदाय और मनोवैज्ञानिक तत्व अलग-अलग है।"९८ इसीलिए- "मनुष्य सत्य" का जो अर्थ वह लेता है "मानवीयता" का जो अर्थ उसके द्वारा ग्रहण किया जाता है वह अर्थ निश्चय ही अन्य उच्च वर्ग द्वारा लिए अर्थ से बहुत कुछ भिन्न होता है।"९९

1

प्रगतिवाद और मुक्तिबोध

प्रगतिवादी आन्दोलन और मुक्तिबोध का लेखन काल आकस्मिक रूप से एक ही है। वे कहते हैं कि - "सन् 36 से तो मैं भी कविताएँ लिख रहा हूँ।"१०० प्रगतिवाद का आधारभूत दर्शन "मार्क्स" का "द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद" है। मुक्तिबोध ने इस दर्शन का अध्ययन बहुत ही गहरे किया था वह इसको एक वैज्ञानिक दर्शन मानते हैं - "मार्क्सवाद यदि एक विज्ञान है जैसा कि वह है तो वैसा स्थिति में उसके लिए तथ्यानुशीलन - जीवनगत और काव्यगत दोनों एक साथ, प्राथमिक और प्रधान महत्व रखता है।"१०१ उन्होंने समाज को सर्वोपरि मानते हुए मानव चेतना को उसी से परिचालित होना माना है। उनका मानना है कि समाज की विकास की स्थिति में उसकी परिवर्तनीयता की वजह से मानव की चेतना में भी परिवर्तन होता है। अतः किसी भी लेखक को जानने के लिए उसके परिवेश की जानकारी निश्चित तौर पर अभीष्ट है, वे कहते हैं कि - "हम लोग परिवार और पारिवारिक जीवन को साहित्य के अध्ययन में विशेष महत्व नहीं देते। आज भी व्यक्ति का विकास बाह्य समाज में तो होता ही है, वह परिवार में भी होता है। परिवार व्यक्ति के अन्तःकरण के संस्कार में प्रवृत्ति विकास में पर्याप्त योग देता है।"१०२ स्पष्ट रूप से उनका मानना है कि लेखक के सृजन में जो सफलता या विफलता दिखाई देती है उसके मूल भाव का स्रोत उसकी पारिवारिक हैसियत ही है। परिवार के भीतर ही नए और

पुराने का जबर्दस्त सघर्ष भी होता है, जिसमें उदार और अनुदार दृष्टियों का भेद स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है, यदि इन्हीं स्थितियों के चलते कोई भी लेखक अन्तर्मुख हो जाता है तो यह उसकी निजी विशेषता न होकर उस सामाजिक परिदृश्य की देन ही कही जा सकती है। यहाँ एकदम कहा जा सकता है कि परिस्थितियों की पेचीदगियों से बाहर न निकल सकने के कारण ही मन निबिड रूप से अन्तर्मुख हो जाता है।

मुक्तिबोध एक सचेत विचारक होने के साथ अपने सामाजिक उत्तरदायित्व को बहुत ही गहरे महसूस भी करते हैं। समाज के एक जिम्मेदार नागरिक की हैसियत से वे उन सभी सामाजिक विसंगतियों को भी एक नये आयाम से देखने का उपक्रम करते हैं। वे कविता को, या साहित्य को उसके उपयोगितावादी पहलू के तराजू में तोलते हैं, तथा प्रकारान्तर से "कला, कला के लिए" सिद्धान्त का मखौल भी उड़ाते हैं। यह आकस्मिक नहीं कि जिन मुंशी प्रेमचन्द ने "साहित्य की उपयोगिता को दृष्टि में रखकर अपने प्रथम अध्यक्षीय भाषण में कहा था कि— "मुझे यह कहने में हिचक नहीं कि मैं और चीजों की तरह कला को भी उपयोगिता की तुला पर तोलता हूँ।"¹⁰³ वही पर मुक्तिबोध "कविता का मूल प्रश्न जीवन-जगत के ज्ञान के अधूरेपन या पूरे पन विकारग्रस्तता या शुद्धता के प्रश्न के साथ अटूट"¹⁰⁴ रूप से जोड़ते हैं।

मुक्तिबोध के लिए "समाज" बालू का ढेर नहीं है जिसमें प्रत्येक कण पास-पास हुए भी विलग है बल्कि वह एक ऐसा दरख्त है जिसकी प्रत्येक शाखा-प्रशाखा एक दूसरे से गहरे जुड़ी है। वे कहते हैं कि - "समाज रेत का वह ढेर नहीं जिसमें का प्रत्येक कण एक दूसरे से घनिष्ठ सम्पर्क रखते हुए भी एक दूसरे से विलग और स्वतन्त्र रहता है। समाज एक वृक्ष की भाँति है जिसका प्रत्येक भाग प्रत्येक अंश प्रत्येक कण और प्रत्येक बिन्दु एक दूसरे से और अपने पूर्ण अखण्ड से आवयविक सम्बन्ध रखता है।"¹⁰⁵

इसी क्रम में वे उस समाज का भी पर्यवेक्षण करते हैं जिसमें

आज का कवि रह रहा है, वे कहते हैं कि - "समाज के विकट दृश्य दिखाई दे रहे हैं। शोषण और उत्पीड़न पहले से बहुत अधिक बढ़ गया है। नोच-खसोट अवसरवाद, भ्रष्टाचार का बाजार बर्म है। कल के मसीहा आज उत्पीड़क हो उठे हैं। अध्यात्मवादी विचार जनता से दूर जा बैठे हैं।"¹⁰⁶ ऐसी सामाजिक स्थिति का स्वाभाविक प्रतिफलन यह है कि - "गरीब वर्ग अधिक-अधिक गरीब होते जा रहे हैं और धनी वर्ग अधिकाधिक श्रीमान्।"¹⁰⁷ ऐसा बेबाक वर्णन ही उनको प्रतिबद्ध मार्क्सवादी बनाता है जो कि जनता की मुक्ति में ही अपनी मुक्ति ढूँढता है। समाज के अन्दर या बाहर किसी भी व्यक्ति की हैसियत वस्तुतः उसकी "सफलता" को दृष्टि में ही रखकर आकी जाती है, यह "सफलता" बहुत कुछ आर्थिक मापदण्डों पर आधारित है इसी को दृष्टि में रखकर वे कहते हैं कि - "केवल सामन्ती प्रभाव ही, जिससे जूझने के कारण उसके स्नेह सम्बन्ध तोड़े-मरोड़े गये हैं। परिवार के अन्दर बाहर उनकी परिस्थिति खराब होने का एक मात्र यही मूल कारण नहीं है, वरन् उसके मूल में और भी एक तथ्य है जिसे धन यानी आर्थिक क्षमता और तज्जन्य और तदनुषंगी सामाजिक प्रतिष्ठा कहा जाता है। जिसे समाज में "जीवन की सफलता" घोषित या अघोषित रूप में कहा जाता है। परिवार के अन्दर उसी की दृष्टि से और आधार पर ऊँच-नीच की कल्पना, सफलता-असफलता की कल्पना पर किए बैठती है।

यहाँ यह बता देना आवश्यक है कि मुक्तिबोध की आकांक्षा ऐसे समाज की है जो वर्गहीन हो। अतः वे समाजवादी विश्वासों के चलते पूंजीवादी पाखण्डों की पोल भी खोलते हैं - "जिसमें प्रत्येक व्यक्ति केवल अपने लिए दूसरों को चूल्हे में जाने दो"¹⁰⁸ जैसे ग्लोबल सिद्धान्तों पर आधारित है। दरअसल बात यह है कि आधुनिकता के आदर्शभूत देश यूरोप-अमेरिका माने गये हैं जो निश्चय ही खेद जनक है। इसका दुष्परिणाम यह है कि बहुत से भारतीय कवि भी उपरोक्त देशों की संस्कृतियों का बीजारोपण करने के प्रयास में लगे रहते हैं। उनकी निगाह में यदि यूरोप-अमेरिका उदास हैं तो वे यह भरसक कोशिश करते हैं कि इस उदासी और दुःखीपन को वैचारिक तौर पर स्मगल करके एक "फैशनबिल्डी" को जन्म दिया जाए। किन्तु यदि वही दशा ग्लोबल हमारे यहाँ भी उत्पन्न

हो जाए तो यदि कवि उसको ग्रहण करके अपनी कविता में उकेरता है तो आलोचकों के सामने सबसे बड़ी कठिनाई यह उत्पन्न हो जाती है कि उसकी समीक्षा किस प्रकार से करे, देशी तरीके से अथवा विदेशी ढंग से। आज की स्थिति को देखकर कोई भी कवि यदि अपने युग से सामञ्जस्य न बिठा पाये तो यह उसका दोष नहीं है बल्कि तद्युगीन स्थितियों का ही है। असल में - "आज सुशिक्षित मध्यवर्ग के लिए भारतीय परिस्थिति अनुकूल नहीं है। भ्रष्टाचार अनाचार तर्फी, कलह, राग द्वेष, दाँव-पेच के दृश्य हमें सर्वत्र दिखाई देते हैं। पैसे की कीमत सर्वत्र बढ़ गयी है। आदमी की कीमत गिर गयी है। ऐसी स्थिति में भारतीय कवि की कविता में जो उदासी वैकल्य, ग्लानि और क्षोभ का चित्रण हुआ है वह स्वाभाविक ही है।"¹⁰⁹ तो जिस प्रगतिशील वैचारिकता की अगतिकता का प्रश्न डॉ० राम विलास शर्मा ने उठाया है क्या उपरोक्त अंश उसका प्रत्याख्यान नहीं करता है? वे लिखते हैं कि - "यदि प्रगतिवाद एकांगी था तो उसे सर्वांगीण बनाया जा सकता था। उसने केवल राजनीतिक पक्ष उठाया, यह बात सही नहीं है पर सही मान भी ली जाए तो मुक्तिबोध को प्रगतिवाद की उसी परम्परा से जोड़ना उचित होता।

यदि पुराना प्रगतिवाद कमजोर है तो नए प्रगतिवाद को समर्थ बनाओ।"¹¹⁰ यहाँ देखने की बात यह है कि मुक्तिबोध ने जिस "राजनैतिक एकांगिता" की बात की है, उससे आगे निकलने पर सामाजिक और आर्थिक परिस्थितियाँ पूरी तरह "चेज" हो चुकी हैं। अब मनुष्य के सामने विपरीत परिस्थितियों के चलते समस्याओं का रूप बदल चुका है। तद्वत कवि की सवेदनात्मक प्रतिक्रिया भी रूपान्तरित होकर भिन्न शिल्प में भिन्न भाषा में और भिन्न भाव में अपने को रूपायित करती है तो बदले हुए परिवेश में मानव की मुक्ति की बात जो वे करते हैं क्या वह प्रगतिशीलता को ही आगे बढ़ाने का उपक्रम नहीं है? वह लिखते भी हैं कि - "नई कविता के क्षेत्र में, असदिग्ध रूप से प्रगतिशील परम्परा की एक लीक चली आयी है। प्रश्न इस परम्परा को आगे बढ़ाने का है।"¹¹¹ डॉ० शर्मा पहले तो उस आक्षेप को स्वीकार ही नहीं करते जो मुक्तिबोध ने ही नहीं, बल्कि बहुत से लेखकों ने प्रगतिवादी आन्दोलन पर लगाए हैं, किन्तु उसके कुछ देर

अनमने ढग से उनकी बात को मान लेते हैं। किन्तु जैसा कि डॉ० शर्मा का खुद ही अभिमत है कि - "तारसप्तक के पहले और बाद की प्रगतिशील कविता का जो विकास हुआ। उसमें अनेक कमजोरिया थी। उन दिनों रूस में लाल फौज की वीरता से प्रायः सभी लेखक प्रभावित थे। अनेक प्रगतिशील कवियों ने लाल फौज पर कविताएँ लिखीं जिनमें अक्सर भोड़ी तुकबन्दी और निरर्थक शब्द जाल के दर्शन होते थे -

व्योम में सगर्व जा रहा सवर्ग लाल।

× × × × × × × × × × ×

भूमि पे चला रही सधीर वीर अगना।

किन्तु धैर्य की दिवाल हो रहा भी मगरा।।

× × × × × × × × × × ×

यद्यपि अधिकांश प्रगतिशील कवि मध्यम वर्ग के थे, तथापि कविता में अपने को सर्वहारा कल्पित करके वे मध्यवर्ग को गालियाँ देते थे और ये गालियाँ भी ऐसी नहीं पैनी मजदूर देते हैं वरन् निहायत शालीन और नीरस -

लहू नहीं, गोमूत्र बहता इन जिस्मों में।

इसी से सदा डरते, क्रान्ति में नवीनता से घबराते।।

ये कवि अपनी कविताओं में कम्युनिस्ट पार्टी, के राजनीतिक कार्यक्रम को ढालने का प्रयत्न करते थे। कम्युनिस्ट पार्टी कहती थी, यह आजादी झूठी है। कवि ने लिखा -

इत्ते से पानी से बुझने वाली किसकी यहा तृषा?

पहिले से ही बरजने वाली यह आजादी मृषा-मृषा।

× × × × × × × × × × × × × सर्वत्र कला के प्रति असावधानी का निदर्शन।" ¹¹²

इन उद्धरणों में देखने की बात यह है कि प्रगतिशील लेखक सच के प्रथम अध्यक्षीय भाषण में जिस राजनीतिकरण से कवि को आगाह करते हुए मुंशी जी ने आशका जाहिर की थी वही बातें शर्मा जी के उद्धरणों में भरी हैं। तो यदि

मुक्तिबोध ने प्रगतिवादी राजनीति कविताओं की प्रखर, आलोचना की तो वह डॉ० शर्मा से आकस्मिक तौर पर एक है।

यहाँ एक यक्ष प्रश्न यह है कि जिन मुक्तिबोध ने कविता में राजनैतिक हस्तक्षेप की आलोचना की उनकी कविताओं में या उनके लेखों में कविता और राजनीति के बीच क्या स्थिति रही है? मुक्तिबोध जेहनी तौर पर सामाजिक प्रतिबद्ध कवि है वे साहित्य और समाज में तथा सौन्दर्य प्रतीति और सामाजिक दृष्टि में भी फर्क नहीं देखते। उनका मानना है कि कोई भी लेखक साहित्य का सृजन आत्म प्रकटीकरण के लिए नहीं करता और न ही जनता की सेवा करने के लिए ही। दरअसल वे उस दृष्टिकोण को ही दिमागी फितरत समझते हैं, जिसमें सौन्दर्य प्रतीति और सामाजिक दृष्टि में ही द्वैत समझा जाता है, वे कहते हैं कि - "कवि कहानी लेखक, उपन्यासकार की सौन्दर्य प्रतीति में वह सामाजिक दृष्टि सन्निहित रहती है, जिसका उसने उन जीवन-प्रसंगों के यौगिक आकलन के समय उपयोग किया था। इस सामाजिक दृष्टि के बिना वह सौन्दर्य प्रतीति ही असम्भव है।¹¹³ दरअसल इसका सबसे बड़ा कारण है कि वे व्यक्ति और समाज में फर्क नहीं देखते क्योंकि समाज उनके लिए बालू का वह ढेर न होकर, जिसमें प्रत्येक कण पास-पास होते हुए भी उससे दूर होता है बल्कि वह जीवन्त प्रक्रिया है जिसमें प्रत्येक व्यक्ति, हरेक के साथ आवयविक ढंग से गहरे जुड़ा है वह लिखते हैं कि - "हम जिस समाज संस्कृति, परम्परा, युग और ऐतिहासिक आवर्त में रह रहे हैं उन सबका प्रभाव हमारे हृदय का सस्कार करता है। हमारी आत्मा में जो कुछ है वह समाज प्रदत्त है - चाहे वह निष्कलुष अनिन्द्य सौन्दर्य का आदर्श ही क्यों न हों। हमारा सामाजिक व्यक्तित्व हमारी आत्मा है। आत्मा का सारा सात-तत्त्व प्राकृत रूप से सामाजिक है। व्यक्ति और समाज का विरोध बौद्धिक विक्षेप है, इस विरोध का कोई अस्तित्व नहीं। जहाँ व्यक्ति समाज का विरोध करता सा दिखाई देता है, वहाँ वस्तुतः समाज के भीतर की ही एक सामाजिक प्रवृत्ति दूसरी सामाजिक प्रवृत्ति से टकराती है। वह समाज का

अन्तर्विरोध है न कि व्यक्ति के विरुद्ध समाज का या समाज के विरुद्ध व्यक्ति का। "व्यक्ति-विरुद्ध-समाज" की इस विचारधारा ने ही हमारे सामने कृत्रिम प्रश्न खड़े किए हैं - "जिसमें एक है सौन्दर्य प्रतीति के विरुद्ध सामाजिक दृष्टि।"¹¹⁴

यहाँ आकर वे विशुद्ध मार्क्सवादी हो जाते हैं क्योंकि उसमें भी आत्मा को "शुद्ध-बुद्ध चैतन्य" न मानकर सामाजिक निषिद्ध ही घोषित किया गया है, फिर विजया वैद्य द्वारा लगाया गया वह आरोप भी निराधार साबित होता है जिसमें उन्होंने सन् 1965 में यह घोषित किया था कि - "उनके मित्रों द्वारा अब यह स्पष्ट किया जाने लगा है कि वह अपने अन्तिम दिनों में मार्क्सवाद से पूरी तरह निराश हो चुके थे।"¹¹⁵ यहाँ यह कहा जा सकता है कि मुक्तिबोध मार्क्सवाद से नहीं बल्कि "मार्क्सवादियों" से निराश हो चुके थे, जिन्होंने उनको चरम अनामता के गर्त में ढकेल कर प्रायः साहित्य-मृत घोषित कर दिया था। दरअसल यही वह बिन्दु है जहाँ से उनकी राजनैतिक व्यक्तित्व की पुनर्समीक्षा हो सकती है। सबसे विचित्र बात यह है कि मुक्तिबोध ने जिस अवसरवादी तथाकथित ॥राजनीति॥ की घोर आलोचना की उसी के पचड़े में वे लगातार पड़ते चले गये जो उनके पत्रों में बड़े ही मार्मिक ढंग से उभरा है जैसे - "राजनौद गाँव कालेज में मेरी नियुक्ति हो चुकी है वहाँ के लोग मुझे चाहते हैं। वहाँ एक दल का दल है जो अपने यहाँ अच्छे-अच्छे आदमियों को बुलाना चाहता है।" × × × × -----
 × × × × × × नौ वर्ष की सरकारी नौकरी ने मुझे कुछ नहीं दिया, तोहमत दी, राजनैतिक और सामाजिक तोहमत × × × × × ----- × × × × × ×
 माया मिली न राम। ऊपर से मानसिक और शारीरिक स्वास्थ्य चौपट हो गया।"¹¹⁶ दरअसल नई कविता में मुक्तिबोध की जो फजीहत हुई, उसका एक बड़ा कारण वह राजनीति थी जिसमें मानवीय जीवन्त प्रश्नों को बरगला दिया जाता है या तथ्यों को नेपथ्य में डालकर पूरे प्रश्न को ही इस शोल-मोल ढंग से "हाइलाइट" किया जाता है कि गोया प्रश्न उक्त समस्या का न होकर कुछ दूसरा लगे, इसी सन्दर्भ में वे उस सांस्कृतिक शोलमाल की भी खबर लेते

है जिसमें राष्ट्रवाद से लगाकर सस्कृति के रेशमी जालों को इस तरह से बिछाया जाता है जिसमें बस मानवीयता फँसकर छटपटाती रहे और देखने पर केवल वही रेशमी जाल की मसृष्टता और चिकनाई ही दिखाई दे। वैसे तो उनके लेखों को देखकर कुछ पाठकों द्वारा एक झटके में यह राय बनाते देर न लगेगी कि - "मुक्तिबोध ने तो भारतीय सस्कृति का सत्यानाश कर दिया। किन्तु उसके पीछे तथ्य क्या हैं, यह उन्हीं कवि श्रेष्ठ के शब्दों में - "दिनकर" कुरुक्षेत्र की पोथा भले ही लिख ले, और उसमें राष्ट्रवाद के नाम पर बड़े शब्दों और ऊँची-ऊँची कल्पनाओं, फडकते हुए वाक्यों और धड़कते हुए चित्रणों की रेल-पेल कर दिखाएँ, यह निश्चित है कि वही जिन्दा रहेगा जो वर्तमान यथार्थ के अभिप्रायों को समझ सके।"¹¹⁷ स्पष्ट रूप से वे ऐसी ही रचनाओं को श्रेष्ठ मानते हैं जिसमें यथार्थ की गहरी पकड़ हो न कि एक "रस्म अदायगी", क्योंकि सामाजिक विकास के अनुक्रम में शोषण के तौर-तरीके भी चँज हो चुके हैं। असल में जिन तथ्यों का प्रत्यक्ष विरोध किया जाता रहा है उसके पीछे उससे भी गम्भीर किन्तु परोक्ष विषय-तथ्यों का विरोध होता है। इसको डॉ० शर्मा के ही एक उद्धरण से देखा जा सकता है, जब वे बताते हैं कि - भारत में कांग्रेस के कुछ नेताओं ने जेल से बाहर आने के बाद जोरदार कम्युनिस्ट विरोधी आन्दोलन शुरू किया। ऊपर से देखने पर यह अभियान केवल सन् 42 में कम्युनिस्टों की ग़लत नीति के विरोध में था। वास्तव में वह विश्व-व्यापी मार्क्सवाद-विरोधी अभियान का अंग था।"¹¹⁸ इसमें स्पष्ट रूप से असल और वायवी का बेबाक चित्रण किया गया। ठीक यही स्थितियाँ तथाकथित "राष्ट्रवाद" और "सस्कृति" का नारा देने वालों की भी हैं, इसीलिए मुक्तिबोध खफा से ही वे कहते हैं कि - "जो व्यक्ति वर्तमान यथार्थ की ओर दृष्टिपात नहीं करता, उससे अपनी काव्य-प्रेरणा और स्फूर्ति ग्रहण नहीं करता और उस नारे से प्रभावित होता है जो "भारतीय संस्कृति" का नारा कहलाता है, तो वह व्यक्ति नवीन दृष्टिकोण [मार्डन आउटलुक] जनता का दृष्टिकोण, भी ग्रहण नहीं कर सकता। आज भारतीय सांस्कृतिक नारा उन लोगों का है जो जनता के क्रान्तिकारी दृष्टिकोण को रूसी दृष्टिकोण कहकर लोगों का ध्यान, वर्तमान जन-जीवन

के यथार्थ के तकाजो से हटाते हुए, उन पुराने माया लोको में अटकाना चाहते हैं जहाँ अध्यात्मक और विलास परस्पर आलियन-चुम्बनादि में व्यस्त है।¹¹⁹ अब सवाल उठता है कि फिर "संस्कृति के वास्तविक नारो" का क्या मतलब हुआ, कहते हैं कि - "जनता के अपने तकाजो और सवालो के आधार पर उसको सुसंस्कृत करने से हैं। उनके लिए दरअसल यह सच नहीं बल्कि झूठ को भी सच करके प्रसारित करने जैसा है, क्योंकि इसी तथाकथित संस्कृति का नारा देकर "गरीब मध्यवर्ग के लेखक को उन लोगो से दूर किया जा रहा है जो अपनी ही बिरादरी के हैं और जो - "जिन्दगी के तकाजो के आधार पर सामाजिक, आर्थिक और राजनैतिक लड़ाइयाँ लड़ रहे हैं जहाँ भूखी जनता को अनुशासन में रहने की, भारतीय संस्कृति के अनुसरण, की दिन-रात नसीहत दी जाती हो, और दूसरी ओर, बड़े मजे में अपने सगे सम्बन्धियों को शोषण का मजा लेने दिया जाता हो, वहाँ "भारतीय संस्कृति" के नाम पर एक बहुत बड़ा फ्राड चला करता है।"¹²⁰ और इसी "फ्राड" का मुक्तिबोध ने अपने पूरे साहित्य में पर्दाफाश किया है, जो उनके फजीहत का एक बहुत बड़ा कारण है, क्योंकि - "शत्रुओं के केम्प के बुद्धिजीवियों की संघर्ष आस्था को नष्ट करने के लिए विचारों की जालसाजी से भरे आन्दोलनों के ब्रह्मास्त्र छोड़े जाते हैं।" जाहिर तौर पर भारतीय संस्कृति का नारा उसी का एक अंग है।

तो जैसाकि पहले ही कहा जा चुका है कि मुक्तिबोध उस संस्कृति के खिलाफ थे जिसको ढाल बनाकर मनुष्यता के ज्वलन्त प्रश्नों का असमय ही वध कर दिया है। जाहिरा तौर पर वे भारत की शुभ-सांस्कृतिक पक्षों के न केवल पक्षधर हैं बल्कि अपने वैचारिक आधार को उससे पुख्ता बनाते हुए - उसकी प्रशंसा भी करते हैं। उनके इसी पक्ष की ओर श्री नरेश मेहता ने ध्यान दिलाना चाहा है। वे लिखते हैं कि वे - "इस प्रकार की बातों में एक दिन अनायास बोले कि - "पार्टनर! आपने किसी दिन नहीं पूँछा कि मैं आपकी कविताओं के बारे में क्या सोचता हूँ? मैं नहीं समझता कि वे कुछ खास हैं" - उन दिनों नया-नया ही "दूसरा सप्तक" निकला था और उसमें "समय देवता" भी था। बोले "अगर आप बुरा न मानें तो मैं आपकी कविताओं के बारे में कुछ कहना

"सत्ता के परब्रह्म
ईश्वर के आस-पास
सांस्कृतिक लहंगों में
लफंगों का लासरास
खुश होकर तालिया
देते हुए गोलमटोल
बिके हुए मूर्खों के
होठों पर हीन हास" 122

तो, अब यह स्पष्ट रूप से कहा जा चुका है कि "सांस्कृतिक नारा" देश में कौन लोग अधिक लगाते हैं। जैसे डॉ० शर्मा ने अपने अनुभव के आधार पर यह बात खम ठोक कर की है कि - "यह बात आजमा कर देखी जा सकती है जो कवि किसानों-मजदूरों से जितना ही दूर होता है उतना ही वह उन्हें जगाने के लिए हुकार और धुवाधार की ध्वनि ज्यादा करता है। दरअसल किसान-मजदूर कबीर के "खुदाय" की तरह बहरे नहीं है कि उन्हें जगाने के लिए इतनी जोर से बाँग देने की जरूरत पड़े।"¹²³ यही वह प्रतिशीलता की कसौटी है जिसमें डॉ० शर्मा प्रतिवादियों की कथनी करनी के द्वैत को लेकर हमेशा

ही उलझन में रहे। किन्तु यहाँ एकदम कहा जा सकता है कि जिस प्रकार से "छद्म प्रगतिवादियों" ने प्रगतिवाद का नाश कर दिया वैसे ही - "लफने" टाइप लोग "सांस्कृतिक लहंगों" में जनता के सामने ऊटक-नाटक करते हैं। तथाकथित सांस्कृति को मुक्तिबोध ने जो बेपर्दा किया है उसके पीछे क्या डॉ० शर्मा वाला तेवर ही नहीं है? तो सवाल यह है कि जो प्रश्न प्रगतिवाद की अगतिकता को दूर करने का डॉ० शर्मा उठाते हैं क्या उसका शमन "बोध" द्वारा असलियत की मानवीय पहचान से नहीं होता? फर्क केवल दोनों के सोचने के अंदाज में है। डॉ० शर्मा ने जिस मार्क्सवादी दृष्टि के ओत-प्रोत यह कहना चाहा है कि किसान मजूरों की बात करना केवल उन्हीं लोगों (कवि, लेखकों) को शोभा देते हैं जो जमीनी तौर पर उनसे जुड़े हैं ठीक वही प्रश्न मुक्तिबोध भी करते हैं कि सांस्कृतिकता का नारा केवल वैसे ही लोगों को चाहिए जो मानवीय यथार्थ की मार्मिकता से भली-भाँति परिचित हों। इसीलिए डॉ० शर्मा द्वारा मुक्तिबोध की घोर आलोचना के बाद भी उन्हें यह कहने को विवश करता है - "इस अन्तर्विरोध के रहते हुए भी यह मानन होगा कि प्रयोगवाद और नई कविता की आलोचना करते हुए मुक्तिबोध ने जो कुछ कहा है, वह मूल्यवान है। उनकी आलोचना का स्वर अत्यन्त प्रखर है।"¹²⁴

डॉ० नामवर सिंह ने मुक्तिबोध की कविता "अधरे में" की भाषिक विन्यास की जाच-पड़ताल करते हुए कविता के जिन दो भाषा विषयक रूप बताए हैं, एक तो "पौयटिकल लैंग्वेज" और दूसरी "पौयटिक लैंग्वेज", इसी तरह कहा जा सकता है कि कविता और राजनीति में भी दो प्रकार का सम्बन्ध हो सकता है, प्रथमतः वह जो राजनीति को लेकर सृजित की गयी, दूसरी वह जिसकी आधारभूमि राजनीति है। तो मुक्तिबोध की जो कविता है वह राजनैतिक नहीं है बल्कि उसकी पृष्ठभूमि में राजनीति है, एक ऐसी राजनीति जो अपने स्वार्थी और अवसरवादिता की वजह से चन्द एक लोगों के लिए ही कल्याणकारी है। असल में जो भी कविताएँ राजनीतिक हैं वह अपने पूरे रूप में सपाटबयानी सी लगती हैं क्योंकि उसमें सृजन के अन्य तत्व-संस्कृति और परम्परा की जीवन्तता नहीं पाई जाती है और जिस कविता में यह सब नहीं मिलता वह कविता तो नहीं और

चाहे जो कुछ भी हो। वह दल विशेष, व्यक्ति विशेष और समाज विशेष की चीज हो सकती है, किन्तु जहाँ सम्पूर्ण मानवीयता की बात चलेगी वह घाल मेल कर जायेगी। कविता की जो सृजनात्मकता होती है वह धर्म, दर्शन, विज्ञान को एकांगी वैचारिकता में नहीं ढालती बल्कि वह इन सबका एक प्रयोग करती है, किन्तु सृजन कभी भी प्रयोग नहीं बनता और चूँकि राजनीतिक कविता में सृजनात्मक तत्वों को एकांगी बना दिया जाता है इसीलिए वह विशुद्ध कविता का बोध न देकर प्रचार की एक सामग्री सिद्ध होती है। जैसे वैद्यक ग्रन्थों की छन्दोबद्ध रचनाएँ और धार्मिक भजनों को कविता की श्रेणी में नहीं रखा जा सकता, उसी प्रकार राजनीतिक कविताओं को भी कविताएँ नहीं कहा जा सकता।

मुक्तिबोध ने कभी भी साहित्य को राजनीति से अलग नहीं समझा बल्कि वे एक दूसरे को अन्योन्याश्रित मानते थे वैसे ही जैसे वे कला की स्वायत्तता की बात को नकारते हैं। वे कहते हैं कि - "राजनीति और साहित्य मात्र अभिव्यक्ति में भिन्न हैं। उसका मूल है आज का यथार्थ, यानि जनजीवन का यथार्थ, उसके लक्ष्य उसके अभिप्रेत उसके संघर्ष।"¹²⁵ और चूँकि आज का यथार्थ ऐसा रहस्यवादी नहीं है जिसको समझने के लिए किसी दर्शन या योग की आवश्यकता तो आज का मानवीय यथार्थ वह है जिससे मनुष्य को अपनी जिन्दगी के लिए नाना प्रकार की कठिनाइयों से दो चार होना पड़ता है। उनके लिए "देश-भक्ति" का मतलब है "जन-भक्ति" इसीलिए वे देश में सुख और सकून स्थापित करने के लिए इन्सानियत को तबाह करने वाले रावण - दोस्तों का वध जरूरी समझते हैं। वे कहते भी हैं कि - "यदि हमारी काव्य प्रेरणा वस्तुतः जनजीवन से उद्भूत हुई हो, तो जनजीवन की वर्तमान परिस्थितियाँ और उसके कष्टों का कारण भी हमारे अनुभूति के अंग होंगे, यानि मात्र बौद्धिक स्तर से उतरकर वे हमारे हृदय और आत्मा के समस्त अभिप्रायों में लीन हो जायेंगे। जब वे लीन होंगे तो स्थायी भाव होगा, घृणा, घृणा और भयानक घृणा।"¹²⁶ चूँकि साहित्य को वे समाज सापेक्ष मानते हैं तथा राजनीति भी एक सामाजिक अनुषंग ही है अतः वे - "जनता की राजनीति और जनोन्मुख साहित्य का स्रोत एक" ही मानते हैं।¹²⁷ यही वजह है कि मुक्तिबोध की

कविताएँ आद्यन्त राजनीति प्रेरित होने पर राजनीतिक नहीं लगती उनके लिए राजनीति तो केवल - "भूमि है जो कि युग सापेक्ष है जैसे कि भक्तिकाल के कवियों के लिए धर्म, भूमि है, युग सापेक्षता के कारण।" ¹²⁸

उनकी कविताओं में प्रायः राजनीतिक स्थितियों और व्यक्तियों का उल्लेख हुआ है। जैसे- "अधरे में" गाँधी और तिलक का जो वर्णन किया गया है वह अकारण नहीं है। बावजूद इसके कि - "गाँधीवाद ने भावुक कर्म की प्रवृत्ति पर कुछ इस ढंग से जोर दिया है कि सप्रश्न बौद्धिक प्रवृत्ति दबा दी गयी है।" ¹²⁹ फिर भी वे गाँधी को पाकर -

"अधरे की स्याही में डूबे हुए देव को सम्मुख पाकर
मैं अतिदीन हो जाता हूँ,

× × × × × × × × × × × × ×

तथा कवि की जो मानवीय आस्था है उनका भी श्रेय वह गाँधी के सुझावों को ही देता है -

"मिट्टी के लोदे में किरणों के कण-कण
गुण है
जनता के गुणों से ही संभव
भावी का उद्भव" ¹³⁰

यहाँ स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है कि उनकी खोज सम्पूर्ण गाँधीज्म के खिलाफ नहीं थी बल्कि उन बातों से थी जो किसी भी प्रश्न का बौद्धिक हल प्रस्तुत न करके एक ऐसी स्थिति उत्पन्न कर देता था जो निश्चय ही भारत जैसे धर्म भिरु देश में एक और समस्या का ही सूत्रपात करता था। इसीलिए जहाँ वे गाँधीवाद और गाँधीदर्शन का जोरदार प्रत्याख्यान करते हैं वहीं पर उनके उन पक्षों से भी प्रभावित हुए बिना नहीं रह पाए जो वास्तविक रूप से जनतंत्र प्रणाली के आगे बढ़ाने का श्रेय प्राप्त करती है। डॉ० रामविलास शर्मा के अनुसार उनका यही "अन्तर्क्रोध है जो उनके "व्यक्तित्व विभाजन" का सबूत है। किन्तु गाँधी से जो असहमति का प्रश्न है उसमें देखने की बात यह है कि - क्या किसी भी व्यक्ति के साथ पूर्णतया

सहमत हुआ जा सकता है? इसीलिए वे [मु०] कहते भी हैं कि - "जो हमसे भिन्न है, वह केवल अन्य ही नहीं, वह विरोधी भी है, विपक्षी भी - यह मानकर चलने के लिए मैं तैयार नहीं।" ¹³¹

उनके साहित्य कर्म की जो अति महत्वपूर्ण चीज है वह परस्पर विरोधी व्यक्तियों और परस्पर विरोधी दर्शनो का सामञ्जस्य। किन्तु इसका यह मतलब नहीं है कि हम "हिटलर" और "गांधी" तथा "मावो" का एक ही साथ मजा ले सकते हैं। उन्होंने केवल ऐसे ही व्यक्तियों की विचार सरणियों का अपने काव्य में अथवा लेखों में सम्मिलन किया जो कही न कही छटपटाते हुए मनुष्य की मुक्ति का आयोजन करती है, क्योंकि उनका मानना है कि आधुनिक मानव यद्यपि बौद्धिक और भावनात्मक दोनों पक्ष में - "शैली, वर्ड्सवर्थ, शापेनहॉवर, नीत्शे, काण्ट, हेगेल, फिश्टे, शैलिंग मार्क्स, क्रोपाटकिन अनातोले, फ्रांस रोमया रोला मेरेडिथ हार्डी, कैम्ब, स्टीपानयिट्स, टैगोर, गांधी, टॉल्स्टॉय, सैय्याम, कालिदास से" अलग अनुभव करता है फिर भी - "हमने इन्हीं लोगों से बहुत कुछ स्वीकार किया है।" ¹³²

संक्षेप में कहना यह है कि गांधी, जैसे - संपूर्ण मार्क्सवादियों की दु खती रंग थे वैसा मुक्तिबोध के लिए भी नहीं थे क्योंकि उन्होंने गांधी को जहाँ भी अपनी आलोचना का केन्द्र बनाया वह निश्चय ही उनकी "मर्मा आलोचना" कही जाएगी, जो - "ऊपर से चाहे कितनी कठोर और खुरदरी हो, अन्ततः उसमें एक बड़ी भारी श्रद्धा होती है।" ¹³³

यहाँ यह कहना आवश्यक जान पड़ रहा है कि एक ही मुद्दे पर विभिन्न लोगों के विभिन्न दृष्टिकोण हुआ करते हैं और कभी-कभी ऐसा भी होता है कि एक ही मुद्दे पर एक ही प्रश्न पर दो बहुत ही विपरीत विचारों वालों के भी मत एक होते देखे गए हैं। इसका सबसे महत्वपूर्ण और दिलचस्प उदाहरण मुक्तिबोध और आचार्य शुक्ल के बीच देखा जा सकता है। आचार्य शुक्ल ने अपने निबन्ध "काव्य में लोक मंगल की साधनावस्था" में "लियो टॉल्स्टॉय" की आलोचना इसलिए किया क्योंकि उनके साहित्य में - केवल प्रेम और भावभाव के प्रदर्शन

और आचरण में ही काव्य का उत्कर्ष, मानते थे तथा ऐसे लोगों के प्रति दया, प्रेम और सेवा के उपदेश देते हैं जो - "दीन और असहाय जनता" को निरन्तर पीड़ा पहुँचाते चले जाने वाले" क्रूर और आततायी है।¹³⁴ इनके प्रति शुक्ल जी कोई भी क्षमाभाव नहीं दिखाते और जो ऐसे लोगों के प्रति तनिक भी ढीले पड़ते हैं, शुक्ल जी उनके खिलाफ भी कमर कसने से नहीं हिचकते चाहे वह कितना ही बड़ा साहित्यकार ही क्यों न हो। चाहे वह टॉल्स्टॉय ही हो।

"इन्हीं "टॉल्स्टॉय" को लेकर मुक्तिबोध, कामायनीकार के उस "थोथे श्रद्धावाद" का खण्डन करते हैं जिसमें "क्षमा की फिलॉसफी" इसलिए गड़बड़ है कि उसमें बिना मागे ही क्षमा मिल जाती है एक ऐसे दुष्ट कथा नायक मनु को जो "श्रद्धा" का त्याग करता है "इड़ा" का घर्षण करता है और "सांस्कृतिक सभ्यता" का नाश करने से भी नहीं हिचकता। इस क्षमा दान के कारण ही जो मनु को श्रद्धा देती है मनु उसकी चाटुकारी सा करता प्रतीत होता है कि -

तुम देवि। आह कितनी उदार
वह मातृमूर्ति है निर्विकार,
हे सर्वमंगले, तुम महती,
सबका दुःख अपने पर सहती,
कल्याणमयी वाणी कहती,
तुम क्षमा निलय में ही रहती।¹³⁵

यहाँ पर आपत्ति के दो तीन बिन्दु हैं श्रद्धा की उदारता, उसका "सर्वमंगल रूप" तथा "कल्याणमयी" भावना। सवाल यह है कि क्या श्रद्धा इन विशेषणों की वास्तविक हकदार है? उत्तर है नहीं क्योंकि - "जब श्रद्धा इड़ा से मिलती है तब, वे लोग जो घायल पड़े हैं उनकी सेवा-सुश्रुषा नहीं करती। उस ओर वह प्रवृत्त है यह बतलाया ही नहीं गया। वह इड़ा से इस सम्बन्ध में चर्चा भी नहीं करती न मरों के प्रति सहानुभूति ही व्यक्त करती है। प्रजा ने जो विद्रोह किया उसके पक्ष में, अथवा उस जनता के पक्ष में, श्रद्धा की सहानुभूति नहीं जागती, इतना अत्याचार देख श्रद्धा के मर्मस्थल पर कोई चोट नहीं होती।"¹³⁶ स्पष्ट

रूप से मुक्तिबोध को "कामायनी कार" का श्रद्धावाद खला जबकि इसके समानान्तर वे "टॉलस्टॉय" के नायको को मानवता की बात करने के लिए इसलिए खुली छूट देते हैं क्योंकि वे - "अपने किसे अपराधो पर पश्चाताप कर जिसके प्रति अपराध किया गया है उसकी कष्ट मुक्ति के लिए - दुखों से उद्धार के लिए- आकाश पाताल एक कर देते हैं। तो, जो बात कहना चाहता हूँ वह यह कि जिन आचार्य शुक्ल ने मानवता की एक बात पर ही "टॉलस्टॉय" को खारिज कर दिया था, उसी मानवता की दुहाई के लिए मुक्तिबोध "टॉलस्टॉय" के "रिसरेक्सन" नामक उपन्यास को ही चुनते हैं।

सन् 36 से लेकर 43 तक का समय प्रगतिकाल का उत्कर्ष काल कहा जा सकता है जिसमें छायावादी कल्पना प्रवणता की जगह जीवन और जगत के प्रति यथार्थवादी दृष्टि से विचार किया गया। लेकिन इस "यथार्थ" को "बुर्जुआ यथार्थ" से जोड़कर गड़ड़-मड़ड़ नहीं किया जा सकता। दरअसल यह यथार्थवाद विश्व साहित्य में सामाजिक-यथार्थवाद के नाम से जाना गया। जो अपने पूरे कलेवर में बुर्जुवा यथार्थ को विरोधी ही नहीं विपरीत भी है। "बुर्जुवा यथार्थवाद" का यथार्थ है उसकी पूँजी और उसकी सत्ता। पूँजीपति होने का तात्पर्य केवल धनी होने से ही नहीं है वरन् एक ऐसी सामाजिक स्थिति से है जो अपने शिकजे में सम्पूर्ण मानवीयता को लिए रहती है। जिसमें केवल वह अपनी ही इच्छा से विश्व को चलायमान रखना चाहती है। संक्षेप में यह कि इस प्रकार के समाज में स्वतन्त्रता का पूरी तरह से अपहरण कर लिया जाता है। इसके विपरीत "सामाजिक यथार्थवाद" उस जन की सत्ता पर, जनतंत्र पर विश्वास करता है जो उस पूँजी का निर्माण करता है अर्थात् मजदूर वर्ग। जिसके पास मार्क्स के शब्दों में - खोने के लिए केवल अपनी बेड़िया है और पाने के लिए सम्पूर्ण विश्व।¹³²

"प्रगतिवाद" ने निश्चय ही साहित्यिक मूल्यों के बदल डालने की भरसक कोशिश की जिसकी एक कड़ी के रूप में हमारे सामने वह सौन्दर्यशास्त्र है जिसे "श्रम का सौन्दर्य शास्त्र" कहा जा सकता है। अभी तक साहित्य में कोमल कमनीय नायिकाओं को ही सम्मिलित समझा जाता था। तथा ऐसे कबूतर बाज नायकों की भी कोई कमी नहीं थी जिसमें "कर्म क्षेत्र का सौन्दर्य" कही भी स्फुटित नहीं होता था।

यह तो प्रगतिवादी कवियों लेखकों का ही दाय था कि उन्होंने साहित्य में मजदूर-किसान वर्ग की नायक-नायिकाओं को तरजीह देकर साहित्य को 64 "चौसठ कलाओं" में आने से बचा लिया, तथा यह भी नवीन मूल्य साहित्य में प्रतिष्ठित किया कि - "काम करता हुआ इन्सान निठल्लो से अधिक शोभायमान होता है।" श्रम में भी एक सगीत होता है तथा उसके सुर में बंधे हुए देह यष्टियों में एक विलक्षण सौन्दर्य भी होता है। निराला ने यो ही नहीं लिख दिया है - "श्याम तन भर बधा यौवन

नत नयन प्रिय प्रिय कर्म रत मन"

क्या यह शब्द चित्र किसी भी यूनानी कला की खूबसूरत से खूबसूरत मूर्तिकला के समीप नहीं है?

प्रयोगवादी स्थितियाँ .

हिन्दी साहित्य में "प्रयोगवाद" की चर्चा सन् 1943 के प्रथम "तारसप्तक" के सम्पादन से शुरू होती है। "तारसप्तक" अज्ञेय असगत कवियों की कविताओं का संग्रह है जिसमें किसी विचार सरणि के आधार पर एक्य नहीं ढूँढा जा सकता है, इन सातों कवियों की अलग-अलग विचारधाराएँ हैं फिर भी, यह साठ इतिहास का अद्भुत अन्तर्विरोध है कि समाजवादी और व्यक्तिवादी दोनों ढंग के कवि इसमें अपनी पहचान ढूँढने का उपक्रम करते हैं। असल में प्रगतिवाद और पहले पहल प्रयोगवाद आपस में मिल-जुलकर ही चले जिसका प्रमाण है साम्यवादी अवधारणा के मानने वाले तथा अपनी व्यक्ति इयत्ता को "समाज" के सापेक्ष अधिक महत्व देने वाले, दोनों ही इसमें शामिल हैं।

तारसप्तक का सम्पादन तो अज्ञेय करते हैं किन्तु उसमें अधिक बलपूर्वक शामिल होते हैं अपने का साम्यवादी, समाजवादी घोषित करने वाले कवि। जैसा कि पहले ही स्पष्ट किया जा चुका है कि भारत में साम्यवादी आन्दोलन की भूमिका को धार दिया था रूस की "बोल्शेविक रिवोल्यूशन" ने, जबकि व्यक्तिवाद की अवधारणा, स्वाधीन पश्चिम की है, जिनकी वैचारिक टकराहट

इस काव्यान्दोलन में स्पष्ट देखी जा सकती है। यह काव्यान्दोलन अपने पूर्ववर्तियों से इसलिए भी भिन्न है कि इसमें एक नियोजन या सगति का उपक्रम है, हिन्दी साहित्य के इतिहास में पहली बार इस तरह का योजनाबद्ध काव्यान्दोलन चलाया गया। बावजूद एक संग्रहण के अज्ञेय जी ने कहा है कि— "उनके यहाँ इकट्ठे होने का मतलब यह नहीं है कि वे एक स्कूल के हैं——" ¹³⁸ इसमें सकलित सात कवियों में — गजानन माधव मुक्तिबोध, नेमिचन्द्र जैन, प्रभाकर माचवे, राम विलास शर्मा, गिरिजा कुमार माथुर, भारत भूषण अग्रवाल तथा "अज्ञेय" है। स्पष्ट रूप से इन कवियों के अनुभव क्षेत्र, दृष्टिकोण और कथ्य में एकतानता नहीं है। कुछ ऐसे हैं जो विचारों से समाजवादी तथा सत्कारों से व्यक्तिवादी, कुछ सत्कारों और विचारों दोनों से समाजवादी और कुछ सत्कार और विचार के स्तर पर व्यक्तिवादी। इस वैचारिक मतभेद के बावजूद इन कवियों को एक साथ करने वाला मुख्य तत्त्व उनका "प्रयोग पर आग्रह" है। समाज के हित में जैसे क्रान्ति की सतत प्रक्रिया काम्य है कुछ वैसे ही साहित्य में प्रयोग की।

इस नामकरण के पीछे "तारसप्तक" के वे वक्तव्य हैं जिनमें "प्रयोग" और "प्रयोगशीलता" को अपनी विशेषता माना गया है। किन्तु इसी अवटक को जब पाठक वर्ग पकड़ कर इस काल की कविताओं को "प्रयोगवादी" तथा काव्यान्दोलन को "प्रयोगवाद" कहने लगा तो इसके संपादक "अज्ञेय" को तब बहुत खीझ उत्पन्न हुई कुछ वैसा ही जैसे कभी अस्तित्ववादी विचारकों को अस्तित्ववादी कहने या मानने से हुई थी। "अज्ञेय" को तब यह शब्द "लौक्ष्णा" जैसा ही लगता था तभी तो इसकी प्रतिक्रिया में वह तीखा रूख अख्तियार करते हैं वे कहते हैं कि — "प्रयोग तो सभी काल के कवियों ने किए हैं इसलिए हमें प्रयोगवादी कहना उतना ही सार्थक या निरर्थक है जितना कवितावादी कहना।" ¹³⁹ स्पष्ट रूप से यह खीझ इसलिए भी थी कि यदि यह भावधारा स्थापित न हुई तो हम नेपथ्य में चले जायेंगे। किन्तु कालान्तर में जब यह अवटक ही उनके पहिचान में सहायक हुआ, तो कहीं न कहीं उन्होंने स्थिति से समझौता कर लिया किन्तु दूसरे सप्तक की

भूमिका में भी "प्रयोग" शब्द को साधन मानकर हासिये पर ही रखा गया। वे लिखते हैं कि - "प्रयोग का कोई वाद नहीं है प्रयोग अपने आपमें इष्ट नहीं है, वह साधन है और दोहरा साधन है। क्योंकि एक तो वह उस सत्य को जानने का साधन है जिसे कवि प्रेषित करता है दूसरे उस प्रेषण की क्रियाओं और उसके साधनों को जानने का भी साधन है। अर्थात् प्रयोग द्वारा कवि अपने सत्य को अधिक अच्छी तरह जान सकता है और अधिक अभिव्यक्त कर सकता है।"¹⁴⁰ "प्रयोग" सत्य को जानने का कैसे साधन है? यह इस लेख में खुलता नहीं। असल में "प्रयोग" वही तक साधन का जा सकता है जहाँ तक सत्य की सम्प्रेषणीयता का सवाल है, क्योंकि सम्प्रेषण का सवाल जहाँ उठेगा, वहाँ माध्यम (साधन) का प्रश्न स्वतः ही उपस्थित हो जायेगा। अब चूँकि साहित्य के सत्य को प्रेषित करने का अथवा अभिव्यक्त करने का सवाल है अतः "भाषा" पर दृष्टि स्वतः ही जाती है। इस दृष्टि से लगता है कि "प्रयोग" का वास्तविक अर्थ कहीं न कहीं उसकी प्रेषणीयता को लेकर ही लिया जा सकता है। खासतौर से जब "भाषा" ही अज्ञेय जैसे लोगों के लिए साधन और साध्य दोनों ही हों, लिखते हैं कि - "मेरे उन व्यक्तियों में से हूँ - और ऐसे व्यक्तियों की संख्या शायद दिन प्रतिदिन घटती जा रही है - जो भाषा का सम्मान करते हैं और अच्छी भाषा को अपने आपमें एक सिद्धि मानते हैं।"¹⁴¹ यदि भाषा ही अपने आप में सिद्धि है (जैसा कि अज्ञेय के अनुसार है) और प्रयोग दोहरा साधन है - एक तो सिद्धि को जानने का, दूसरा उसे अभिव्यक्त करने का, तो, निःसन्देह "प्रयोगवाद काव्य की वह धारा" है, जो अन्तिम रूप से शिल्प पर ही आघृत है। किन्तु डॉ० नामवर सिंह इसे केवल "रूपवाद" नहीं मानते। कारण यह कि "रूपवाद प्रयोगवाद की एक शाखा मात्र है। सभी प्रयोगवादी कवि केवल इस विधान तथा टेक्नीक पर ही ध्यान नहीं देते, ऐसे कवि और ऐसी रूपवादी कविताएँ थोड़ी हैं।"¹⁴² वे इसको "व्यापक प्रवृत्ति तथा विचारधारा का वाहक" मानते हैं। किन्तु विचार के स्तर पर "प्रयोगवाद" अपने आपमें ही विरोधी विचारों का संग्रह है, अतः "प्रयोग" के स्तर पर वैचारिकता का प्रश्न गौड है। इसका यह मतलब नहीं कि इस भावधारा की कविताओं की कोई निश्चित जीवन दृष्टि नहीं है।

जैसा कि तारसप्तक के सम्पादक का स्वयं कहना है कि - "प्रयोग का कोई वाद नहीं है। हम वादी नहीं रहे नहीं है।" लगता है यह वक्तव्य अपने पूर्ववर्ती काव्यान्दोलन "प्रगतिवाद" की मार्क्सवादी प्रतिबद्धता को या कि उसके केवल गुणगान को लेकर जो एक नया ट्रेन्ड चला था, उसके विरोध में दिया गया। वैसे भी किसी वाद को आरम्भ में ही मान लेने पर निश्चित रूप से व्यक्तिगत स्वतन्त्र विचार में बाधा पड़ती है, और "वादी" होने का मतलब किसी साचे में अपने को समो देना, जैसे कि यदि प्रेम तैयार हो तो फोटो को उसी नाप का ही होना जरूरी है, मढ़ने के लिए, उसी तरह यदि "वाद" के प्रति लेखक की आस्था है तो उसे किसी न किसी रूप में उस साचे में अपने को मढ़ने की जरूरत महसूस होती है। एक तरह से देखा जाए तो "प्रयोगवाद" एक दार्शनिक प्राक्रिया की तरह ही घटित हो सकता है। जैसे किसी भी आध्यात्मिक व्यक्ति के लिए, यदि वह वास्तव में सत्यान्वेषी है तो पूर्व के दार्शनिक निष्कर्षों के आधार पर वह सत्यान्वेषण नहीं कर सकता, जब तक कि उसमें स्वयं का नव्य मार्ग बनाने की कूबत न हो, यही कारण है मंजिल सबकी एक होने के बावजूद भी राहें सबकी अलग-अलग हैं, इसलिए "अज्ञेय" की प्रयोगवाद के सन्दर्भ में दी गयी यह टिप्पणी "वह राहों की अन्वेषी है" युक्तिसंगत जान पड़ती है।

प्रयोगवादी प्रवृत्तियों की जाच-पड़ताल करते हुए डॉ० नामवर सिंह इसका तादात्म्य गांधी जी के "माई एक्सपेरिमेंट विथ ट्रुथ" से करते हैं। कहते हैं कि - "गांधी जी और प्रयोग शील कवियों के सत्य में अन्तर हो सकता है किन्तु सैद्धान्तिक रूप से गांधी जी की तरह वे भी "सत्य" को बहुत आन्तरिक मानते थे और इस सत्य की उपलब्धि के लिए उन्हीं की तरह ये कवि भी बुद्धि की अपेक्षा अनुभव को प्रधानता देते थे।"¹⁴³

प्रयोगवादियों में यह "अनुभव" ही बड़े महत्व का है जिसके कुछ-कुछ लिहाड़ी लेने के अन्दाज में डॉ० नामवर सिंह कहते हैं कि - "वैसे नितान्त निजी अनुभव के सहारे सत्य की खोज करना सचमुच ही साहस का कार्य कहा जायेगा और इस प्रक्रिया में x x x x x x x x x जान जोखिम में भी

पड सकती है। वस्तुतः प्रयोगकर्ता के साथ एक अनिवार्य शर्त पहली यह है कि किसी सत्य की परीक्षा के लिए स्वयं उसे जीना चाहिए और जाहिर है कि सत्य के जीते चलने की प्रक्रिया काफी दुःसाध्य है।¹⁴⁴ किन्तु प्रयोगकर्ता के लिए अनुभूति द्वारा स्वयं द्वारा भोगी हुई हो, जैसा कि नामवर जी मानते हैं, वस्तुतः ऐसी कोई शर्त है नहीं, इसी का निरसन करने के लिए अज्ञेय एक जगह लिखते हैं कि— "यह कहते हुए खेद होता है— किन्तु बात है सच— कि आजकल का अधिकांश हिन्दी साहित्य और आलोचना एक भ्रान्ति धारणा पर आश्रित है, कि आत्मघटित (आत्मानुभूति नहीं, क्योंकि अनुभूति बिना घटित के भी हो सकती है) का वर्णन ही सबसे बड़ी सफलता और सच्चाई है। यह बात हिन्दी के कम लेखक समझते या मानते हैं कि कल्पना और अनुभूति के सहारे दूसरे के घटित में भी प्रवेश कर और वैसा करते समय आत्मघटित की पूर्ण धारणाओं और सस्कारों को स्थगित कर सकना ही लेखक की शक्ति का प्रमाण है × × × × मैं फिर कहता हूँ कि आत्मघटित ही आत्मानुभूति नहीं होता पर घटित भी आत्मानुभूत हो सकता है, यदि हममें मू सामर्थ्य है कि हम उसके प्रति खुले रह सकें।"¹⁴⁵ यहाँ पर वे निश्चित रूप से छी0 एस0 इजियट के उस उक्ति से प्रभावित हैं जिससे वे महान कलाकार के 'भोक्ता मन' और 'सृष्टा मन' के बीच की बात चलाते हैं आकस्मिक नहीं कि अज्ञेय ने अपने उपरोक्त मन्तव्य की पुष्टि के लिए इसी उक्ति को दबदुत भी किया है। क्योंकि उनको यह लगता है कि जो आत्मघटित नहीं है वह अनुभूति निश्चय ही "सेकेण्ड हैण्ड" या "परकीय" समझ ली जायेगी और तदवत् उसकी असत्यता और घटिया होने का सबूत भी समझा जा सकता है। यदि "आत्मघटित" ही सच्ची अनुभूति है तो सवाल उठता है कि जनसाधारण उसमें अपना प्रतिनिधित्व क्यों और कैसे हेरता है, जबकि उसके लिए कवि की अनुभूति को आत्मघटित होने की शर्त नामंजूर है। यदि अनुभूति को आत्मघटित से विलग नहीं किया जा सकता है तो ऐसी अनुभूति होती रहे, गयी उसकी बला से। असल में होता यह है कि समाज की अनुभूति ही कवि की अनुभूति बन जाती है वह इसलिए कि वह (कवि) कोई यंत्रचालित गुड़ड़ा तो नहीं है। वह मानव है और इसी समाज का ही है, इसलिए समाज

मे पाये गये अनुभव को कच्चे माल की तरह इस्तेमाल करते हुए पहले वह उन्हें आत्मसात् करता है तब उसमे सवेदना के सहारे प्रविष्ट करता है। यही पर आकर समाज का वह सार्वजनिक सत्य कवि की निजी सोच से मिलकर उसकी स्वानुभूति बन जाती है और पाया गया सत्य, कवि का सत्य, यहाँ कहा जा सकता है कि साहित्य लाख यथार्थवादिता के बावजूद भी केवल आदर्शवादी होता है और कोरा आदर्शवादी। क्योंकि कवि इसलिए रचना में प्रवृत्ति लेता है जब वह अपने मन माफिक समाज को नहीं पाता है। यो भी समाज मन-माफिक हो भी नहीं सकता। समाज मे जो भी विसंगतिया है वह प्रत्येक सवेदनशील व्यक्ति को चुभती है और यह विसंगतिया ही समाज का यथार्थ हैं और फिर कवि तो सवेदना का पुंज ही है अतः जब वह इनका वर्णन कर चुकता है तो एक ऐसी स्थिति आती है जब कवि अपने स्वविवेक के बसूले उस स्थिति को छील-छाल के चमकदार बनने की कोशिश करता है, यहीं आकर साहित्य आदर्शवादी बन जाता है। संक्षेप मे कविता मन के किसी गहरे चुभन का एकांतिक निरसन है, जो अपने लक्ष्य और कथ्य में निश्चित ही आदर्शवादी होती है। कालजयी रचनाएं इसीलिए हरेक युग मे प्रासंगिक होती है, क्योकि विचारों के बदलाव के क्रम मे समाज उस सापेक्ष गति से नहीं बदल पाता। इसको एक उदाहरण से समझा जा सकता है— "मुंशी प्रेमचन्द का साहित्य शोषण के खिलाफ मुक्ति का भी व्यक्तियों की छटपटाहट का सबूत है, अतः उसकी प्रासंगिकता तब तक बनी रहेगी जब तक ये गलीज विसंगतियाँ बनी रहेगी। अगर ये विसंगतिया समाप्त हो जाय तो क्या प्रेमचन्द का उस समाज में नाम लेने वाला कोई बचेगा? शायद नहीं। इसीलिए साहित्य में आदर्शवादी स्थिति वह हो सकती है जो शायद ही किसी समाज को प्राप्त हो और आदर्श इसीलिए है क्योंकि वह शायद कभी पूरा नहीं होता। प्रत्येक रचना चूँकि निचोड़ रूप में लेखक की स्वानुभूति और उद्देश्य होती है और उद्देश्य निश्चय ही यथार्थ के विपरीत होता है इसलिए भी प्रत्येक रचना अपने आप में केवल आदर्शवादी होती है।

डॉ० नामवर सिंह का मानना है कि प्रयोगवादी साहित्य का 15 वर्षों का इतिहास व्यक्तिवाद के दो चरम सीमान्तों के बीच है, कुछ वैसा ही जैसे "त्रिस्तु", न तो सशरीर स्वर्ग ही पहुँच पाया और न ही पृथ्वी पर ही रह

पाया। असल में वे कहना चाहते हैं कि इस काव्य के कवि आकाशा और यथार्थ के बीच झूलता है कवि के रूप में उसे समाज के तथाकथित सर्वोच्च वर्ग में कोई ग्रहण नहीं करना चाहता क्योंकि यह बात उनके समाज में लागू नहीं होती जैसे इन्द्र के राज्य में "मानव" की जरूरत नहीं महसूस की जाती, और समाज में वह स्वयं नहीं रहना चाहता क्योंकि उसकी आकाशा, विराट है, कहते हैं कि— "प्रयोगवाद के पन्द्रह वर्ष का इतिहास व्यक्तिवाद के दो सीमान्तों के बीच फैला हुआ है— इनमें से एक सीमान्त है मध्यवर्गीय परिवेश के प्रति मध्यवर्गीय कवि का वैयक्तिक असन्तोष और दूसरा सीमान्त है जन-जागरण से डरे हुए कवि की आत्मरक्षा की भावना"¹⁴⁶ यहाँ "वैयक्तिक असन्तोष" बाकी बात तो यहाँ तक ठीक है किन्तु जहाँ तक कवि की आत्मरक्षा की भावना का सवाल है वह भी जनजागरण के डर से यह कुछ अटपटा लगता है क्योंकि "जन-जागरण" और "कवि" के बीच विजित और विजेता जैसा कुछ अन्तस्सम्बन्ध नहीं है जिससे कवि को खुद की रक्षा की जरूरत महसूस दूसरी बात यह है कि यदि कवि में "आत्मरक्षा" की भावना है तो भी वह अपने "व्यक्तित्व" की रक्षा की भावना न कि व्यक्तिरक्षा की ओर यह व्यक्तित्व रक्षा तब और गहरे महसूस की जा सकती है कि द्वितीय विश्वयुद्ध के दौरान सभ्यता और मूल्यों का जो अपक्षरण हुआ उससे कभी भी सर्जनशील व्यक्ति का उत्तरदायित्व बनता है कि वह किसी तरह वर्षों से चले आते हुए मानवीय पहलुओं को सजोये तो जैसा कि डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी जी का अभिमत है कि—"सबसे बड़ी बात यह है मनुष्य को मनुष्य के खतरे से बचाना है। इन सबका उपाय एक ही है— मनुष्य, प्रकृति और यंत्र के बीच उचित अनुपात विकसित करना। मनुष्य की मनुष्य, प्रकृति और यंत्र से सही अनुपात में सही सम्बन्ध हो यही काव्य है। मनुष्य न तो यंत्र से क्षारित हो और न मनुष्य से ही। नए समाज और ससार की यह केन्द्रीय समस्या है।"¹⁴⁷ स्पष्ट रूप से डॉ० चतुर्वेदी के सामने मानव और विश्व की जो "केन्द्रीय समस्या" है उसका कारण यह है कि सन् 39 में द्वितीय महायुद्ध की परिसमाप्ति के साथ ही समाज में मूल्यहीनता का दौर चला वह कालान्तर में स्थायित्व ग्रहण करता गया। वैसे तो मूल्यों के अपरक्षण की बात प्रत्येक युग में की जाती है पर द्वितीय विश्वयुद्ध के बाद तो मूल्य जैसे जड़ से ही उखड़ गये, विश्व अर्थव्यवस्था में भीषण हाहाकार फैल गयी।

'इन सबकी स्थितियों को बखूबी बिगाड़ने में विज्ञान का हाथ रहा, क्योंकि इसके बाद विश्व का जो भी विकास हुआ वह केवल स्वरक्षार्थ ही हुआ या युद्धकालीन मन स्थिति के दबाव में हुआ। प्रत्येक देश न केवल अपने विषय में नए सिरे से विचार करने के लिए विवश हुआ, बल्कि एक तरह से सैन्य शक्ति को भी नए आयाम में लाना पड़ा। समकालीन जीवन में भी क्या वह युद्ध मन स्थिति नहीं है? ओर अगर नहीं होती तो आज भी कम से कम विश्व को "एटामिक थियरी" को आगे बढ़ाने की जरूरत युद्ध को ध्यान में रखते हुए न होती। हालांकि इस वैज्ञानिक प्रविधि ने निश्चित तौर पर औद्योगिक विकास में ऊपरी भूमिका निभाई पर मानव की मानवीयता को भी शायद सोखकर ठठरी कर दिया। इसीलिए डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी का यह अभिमत युक्तिसंगत लगता है कि - "आधुनिक साहित्य में मानवीय व्यक्तित्व और उसकी सर्जनात्मकता की सबसे गहरी और सार्थक चिन्तन अज्ञेय के कृतित्व में मिलती है।"¹⁴⁸

डॉ० नामवर सिंह ने "प्रयोगवादियों" के प्रयोग को जर्मन अस्तित्ववादी विचारक नीत्से के 'वर्सच' से जोड़ते हुए नि सन्देह "अज्ञेय" को अस्तित्ववादी घोषित करने की उपक्रम वैसा ही है जैसा कि डॉ० रामविलास शर्मा का किसी भीषण दुराग्रह के चलते मुक्तिबोध को "अस्तित्ववादी" घोषित करने का था। इस "व्याख्या युद्ध" के चलते तप रूप में अज्ञेय और मुक्तिबोध जो वास्तविक हानि उठानी पड़ी है उसकी भरपाई निश्चय रूप से हिन्दी साहित्य को ही करना होगा। एक स्तर पर "अज्ञेय" अस्तित्ववादियों से कुछ प्रेरणा ग्रहण कर जरूर करते हैं। जिसको उनके बहुचर्चित उपन्यास "शेखर एक जीवनी" में स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है। वे शेखर से घोषणा भी करवाते हैं कि-"मैं ईश्वर को ही नहीं मानता। मैं प्रार्थना भी नहीं मानता। भवानी झूठी है। ईश्वर झूठा है। ईश्वर नहीं है।"¹⁴⁹ इस पर नि सन्देह नीत्से के उस उक्ति का प्रभाव है कि- ईश्वर मर चुका है और विश्व अपनी स्वतन्त्रता के लिए अभिशप्त है। अथवा इसके भी अस्तित्ववादियों की तरह वह "नैतिकता" का कोई वस्तुगत कारण नहीं मानता, माँ के द्वारा बचपन में सुनाई गई कहानियों में से उसे एक खीझ भी उत्पन्न होती है क्योंकि उसमें नैतिक उद्देश्य का पुछल्ला अवश्य लगा रहता था।" किन्तु साहित्य के पात्र जैसे हो कुछ वैसी ही

जिन्दगी लेखक की थी वह "अज्ञेय" को अभीष्ट नहीं लगता है। वह कहते भी है कि - "यद्यपि शेखर का जीवन-वर्णन सामान्यतया उसके लेखक का भी जीवन दर्पण है, तथापि उसमें जहाँ-जहाँ शेखर जिन "रेशनलाइजेशन" या "फैलासीज" की शरण लेता है वे शेखर की ही है उसके लेखक की नहीं। तर्क की ऐसी करुण भूले सभी करते हैं, लेकिन एक कहानी के पात्र में जो त्रुटि है उसके लेखक में भी है यह मानना गलती है।"¹⁵⁰ डॉ० नामवर सिंह "प्रयोगवाद" के विश्लेषण में जिस स्वानुभूत अनुभव" की बात करते हैं उसका आधार भी "शेखर एक जीवनी" का वह प्रसंग है जिसमें शेखर "विवेकानन्द" से लेकर "नीत्से" तथा काम शास्त्र तक की पुस्तकों न केवल परायण कर जाता है बल्कि उसको अपने जीवन में प्रयोग करने का "जोखिम" भी उठाता है और एक जगह मृत्यु में साक्षात्कार के क्रम में वह नदी में डूबकर मरते-मरते बचता भी है। इन सभी दृष्टियों में मालूम होता है कि कोई भी पात्र लेखक की ही जीवन दृष्टि की प्रतीक होता है किन्तु रचना प्रक्रिया के क्रम में कुछ ऐसे पात्रों का सृजन हो जाता है कि लेखक के बन्धन से वे अपने को छुड़ाकर न केवल स्वतन्त्र इयत्ता को धारण करते हैं बल्कि कभी-कभी वे लेखक को भी अपनी तरह से परिचालित करने के लिए विवश भी कर देते हैं, इसी वजह में जीवन्त पात्रों का सृजन होता है जो किसी खास खांचे में प्लाट लिए हुए दर्शन के आधार पर नहीं बल्कि अपने में ही विशिष्ट दर्शन है।

xxxxxx

प्रयोगवाद और मुक्तिबोध

कोई भी साहित्यिक आन्दोलन अपनी विशेष देश काल जन्य परस्थितियों से पैदा होता है जिसे सामाजिक विकास के अनुक्रम का ही एक अंग माना जा सकता है। किसी भी प्रवृत्ति का विरोध उसके खेमे वाले भी करते हैं जिसका आधार व्यक्तिगत न होकर वैचारिक होता है। इसका प्रत्यक्ष उदाहरण भारतीय स्वतन्त्रता आन्दोलन है जिसमें गांधी जी राजनीति का सप्रश्न देखते हुए एक नवीन वैचारिकता को तरजीह दी गयी और कांग्रेस में भी "सोशलिस्ट कांग्रेस" की स्थापना हो सकी। इस सोशलिस्ट वैचारिकता को "हस" के माध्यम से साहित्यिकों में फैलाने का कार्य मुंशी जी ने किया। पारम्परिक साहित्य मूल्य जो बने बनाए हुए चले आ रहे थे उसके प्रति भी लोगों का एक वर्ष जाहिरा तौर पर नाखुश था तथा साहित्य में मूल्यों के पुनर्निर्धारण का हामीकार था। इस वामपंथी साहित्यिक वैचारिकता ने दो प्रकार के लेखकों को पैदा किया एक तो, ऐसे लेखक जो सीधे-सीधे राजनीतिक विचार-प्रवाह के साहित्यिक रूपान्तर थे, दूसरे वे जो बुनियादी तौर से उस साहित्यिक विचारधारा, जो आदर्शवादी थी, का विरोध कर रहे थे। उनका जो प्रखर विरोध था वह एक जमाने में छायावादी विरोध के ओत-प्रेत था। इसी को इंगित करते हुए मुक्तिबोध ने एक जगह लिखा है कि - "स्वर्गीय पण्डित रामचन्द्र शुक्ल ने अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास में छायावाद के प्रति जो क्षोभ प्रकट किया, वह एकदम नि सार और अनर्गल है, यह नहीं कहा जा सकता।"¹⁵¹ तो उस विरोध को देखना आवश्यक है जो आकस्मिक रूप से प्रयोगवादियों और आचार्य शुक्ल के बीच एक अद्वैत की स्थापना करता है। छायावादी प्रभावों की आलोचना करते आचार्य शुक्ल लिखते हैं कि - "शैली की इन विशेषताओं की दूरालङ्घ साधना में ही लीन हो जाने के कारण अर्थ भूमि के विस्तार की ओर उनकी दृष्टि न रही। विभाव पक्ष या तो शून्य अथवा अनिर्दिष्ट रह गया। इस प्रकार प्रसरणोन्मुख काव्य क्षेत्र बहुत कुछ संकुचित हो गया। असीम और अज्ञात प्रियतम के प्रति अत्यन्त चित्रमयी नाम में अनेक प्रकार के प्रेमोद्गारों तक ही काव्य की गतिविधि प्रायः

बध गयी।"¹⁵² कहने का आशय यह है कि इन कविताओं के द्वारा मानव की विस्तृत भाव-भूमि का चित्रण नहीं हो सका। एक तरह से - "मानव मन के बहुत ही अल्प और अमहत्वपूर्ण विषयों की ओर ध्यान दिया गया।"¹⁵³ अन्य जिन दूसरे प्रकार के कवियों का उल्लेख किया गया है वे सन् 39 से ही छायावादी वैचारिक आधार भूमि को त्याग रहे थे उनका भी सबसे महत्वपूर्ण विरोध "छायावादी अर्थ भूमि के सकुचन" से ही है इस कालखण्ड के भीतर जितने भी मानव मनोभावों का चित्रण हुआ वह वास्तविक मनोभावों का न होकर कल्पित मनोभावों का ही है। इसीलिए मुक्तिबोध कहते हैं कि - "छायावादी मनोदशा वास्तविक जीवन का प्रतिनिधित्व नहीं करती - वह जीवन जो जिया जाता है - उसकी करुणा वास्तविक करुणा नहीं। छायावादी मनोभावों में रमिनी इसलिए है कि उसमें जिन्दगी, जैसे कि वह जी जाती है, की असलियत लापता है।"¹⁵⁴ इन्हीं स्थितियों के मध्य से ही प्रयोगवाद का जन्म हुआ, जिसमें जिन्दगी की ताजगी रूमनियत स्तर पर नहीं बल्कि जीते-जागते सबूतों पर आधारित है, नई कविता के जन्म का कारण। मुक्तिबोध ने "प्रयोगवाद" की जगह पर नई कविता का नाम अधिक उपयुक्त समझा। - "छायावादी व्यक्तिवाद के विरुद्ध यथार्थानुसृत व्यक्तिवाद की ही बगावत थी।"¹⁵⁵ यह बगावत इसीलिए सम्भव थी कि देश की बिगड़ी हुई दशा में मध्यम वर्ग के साधारण व्यक्ति का जीवन असह्य हो उठा था। ऐसा व्यक्ति वह सोचता था कि तात्कालिक कवि उनके जीवन की यातनामयी स्थितियों का भी चित्रण करे।

मुक्तिबोध "प्रयोगवाद" को एक साहित्यिक प्रवृत्ति के रूप में देखना चाहते हैं न कि एक आन्दोलन के रूप में, उनकी निगाह में यह प्रवृत्ति भी अपने ऐतिहासिक दबावों से ही उद्भूत हुई। इसके नामकरण के सम्बन्ध में वे कहते हैं कि - "छायावाद के सार्वभौम एकच्छत्रता के वातावरण में नए कवियों में नए केवल नम्रता प्रदर्शित करने के लिए अपनी रचनाओं को प्रयोग कहा वस्तुतः वे कविताएं प्रयोग न होकर साक्षात् कविताएं थी।

नई कविता के विरोधियों ने निन्दा के तुच्छ भाव से प्रयोगवाद शब्द चला दिया। अतः हमारे पाठक यह जान ले कि नयी कविता, कविता है प्रयोग नहीं। अगर इसमें आज अधकचरापन दिखाई देता है, तो यह तो नयी कविता की प्रारम्भिक अवस्था का ही लक्षण है जैसा कि यह छायावाद में भी, या अन्य साहित्यिक प्रणालियों की प्रारम्भिक अवस्था में हो सकता है।"156

मुक्तिबोध का मानना था कि छायावादी कवि जीवन के प्रश्नों को भावाकुल कल्पनात्मक आदर्शवादी दृष्टि से देखता है जो जाहिरा तौर पर जीवन की विसमृतियों और उसके भीषण यथार्थ से कोसों दूर है। उसने स्त्री-पुरुष सम्बन्धों का आदर्शिकरण किया, किसान-मजदूर-जीवन का रोमैण्टिक वायवीय चित्रण हुआ, दुःख और कल्पना का आदर्शिकरण - गर्ज यह कि हर चीज का कल्पना प्रवण आदर्शिकरण और उदात्तीकरण किया।

इसीलिए वे कामायनी में वर्णित मनु-श्रद्धा सम्बन्धों को वायवी समझते हैं। उनकी घृणा उस छायावादी दृष्टिकोण के प्रति है जिसमें मनु पुरुष वर्ग, श्रद्धा इडा नारी वर्ग पर अत्याचार करने के बावजूद या तो क्षमा कर दिया जाता है अथवा दया की ममत्व भरी छाव में दुलराया जाता है। नारी सम्मान के प्रति छायावादी दृष्टिकोण से वे इसलिए खफा हैं कि वह नारी मुक्ति का कोई गम्भीर आन्दोलन न खड़ा करके मामले को या तो रफा-दफा करना चाहता है अथवा महिमा मंडित, इसीलिए वे खीझते से हैं लिखते हैं कि - "आधुनिक हिन्दी छायावाद में स्त्री अन्सरा हुई, देवी हुई, श्रद्धा हुई। किन्तु उसे साक्षात् मानवी सहचरी, साधारण मनुष्य, जिसका अपना निजत्व तथा व्यक्तित्व होता है, नहीं समझा गया।"152 तो वे प्रयोगवाद को जिसे "यथार्थानुख व्यक्तित्ववाद" की बग़ावत की सज़ा देते हैं उसका मूलधार केवल छायावादी वैचारिकता को तोड़ने या उसके फैले प्रभा मण्डल को छिन्न-भिन्न करने से ही है। दरअसल बात यह है कि जिन मानवीय संवेदनात्मक ज्वलन्त प्रश्नों को छायावादी कवि ने या तो टरका दिया अथवा उनका ग़लत-सलत

समाधान प्रस्तुत किया, उसके खिलाफ प्रयोगवादी कवियों विशेष तौर पर मुक्तिबोध का प्रयास स्पृहणीय है। वे लिखते हैं कि निश्चय ही छायावाद की फिलॉस्फी और कार्य पद्धति ही गड़बड़ है।¹⁵³ इस गड़बड़ी के ही प्रतिक्रिया स्वरूप नई कविता का जन्म हुआ, जो मानवीय समस्याओं को बौद्धिक दृष्टि से देखन और मिटाने के लिए छटपटाने लगी, उसका शिल्प भी बौद्धिक हो गया। संक्षेप में, यह बौद्धिकता ही नई कविता का केन्द्रीय संवेदन है — जो सर्जनात्मक भूमिका अदा करता है। चूँकि प्रयोगवाद या नई कविता कल्पना—प्रवण भावुकता पूर्ण, वायवीय व्यक्तिवादी आदर्शवाद के विरुद्ध यथार्थवादी व्यक्तिवाद की बगावत थी इसलिए उसमें बौद्धिकता जन्य यथार्थवादी चेतना और व्यक्तिवादी आत्मकेन्द्रण पाया जाता है। कह देना आवश्यक है कि व्यक्तिवाद और बुद्धिवाद (बौद्धिकता) ही नयी कविता की मूलभूत बातें हैं। जिनसे अन्य बातों का, विशेषताओं का प्रादुर्भाव होता है। अब सवाल यह है कि "प्रयोगवाद" में जो कवि है, उनमें बहुतेरे "साम्यवादी" क्यों हो गए? इसका कारण एकदम स्पष्ट है कि जब यथार्थोन्मुख बौद्धिकता व्यक्ति और समाज के सम्पूर्ण प्रश्नों से नहीं जुझ सकी तो उसमें जिस नवीन वैचारिकता का सयुग्मन हुआ वह साम्यवादी ही थी, इसको "तारसप्तक" के प्रकाशन (सन् 1943) से ही देखा जा सकता है। तारसप्तक के प्रकाशन के समय चार प्रयोगवादी कवि साम्यवादी रुझान के चलते प्रगतिवादी विचारधारा को अपना लिए, जबकि दो कवि बाद में प्रगतिवाद के निकट आए केवल सच्चिदानन्द वात्स्यायन ही एक मात्र ऐसे कवि थे जो अन्त तक प्रगतिवादी नहीं हो सके। यहाँ ध्यान देने योग्य जो बात यह है वह यह कि "तारसप्तक" में छपी कविताएँ सन् 42-43 के निःसन्देह पहले की हैं इसीलिए उसमें पूँजीवादी समाज के प्रति उतना प्रखर "एण्टीसिपेशन" नहीं पाया जाता जितना सन् 43 के बाद की गई नई कविता में। दरअसल बात यह है कि जिन ज्वलन्त प्रश्नों को "तारसप्तक" में एक दिशा दी गयी वे परिस्थितियाँ दूसरा सप्तक के आने तक पूरी तरह चेंज हो चुकी थी, इसी वजह से जो प्रश्न "तारसप्तक" में उठाए गये उनका विकास "दूसरा सप्तक" में नहीं हो पाया। अपनी व्यक्तिगत स्थिति अथवा समाजार्थिक परिस्थितियों के चलते "तारसप्तक" में वर्तमान दुरावस्था से प्रसूत, नैराश्यमूलक निवेदन, राजनीतिक विरोध, सामाजिक

व्यग्य, व्यक्ति के भीतर वास्तविक अन्विरोध ग्रस्तता, व्यक्तिवादिता का विकेन्द्रीकरण मनुष्य की विजय में आस्था और विश्वास का भाव दृष्टिगोचर होता है जबकि नई कविता का आधार पुष्ट होता जा रहा था पर इसके विरोधियों ने केवल नैराश्यमूलक भाव प्रधान कविताओं को आलोचना का केन्द्रक मानते हुए इस धारा का कविताओं को सर्वथा असामाजिक और असाहित्यिक घोषित करने का उपक्रम किया। हुआ यह कि मानवीय दुर्षचिन्ताओं को "दूसरा सप्तक" में - "मनोहर प्राकृतिक दृश्याकन, निसर्ग सौन्दर्य का, अनेक रूपको में चित्रण, वातावरण के सुघर रेखाचित्र और काव्यशिल्प की रमणीयता"¹⁵⁹ की ओर धकेल दिया गया। "दूसरा सप्तक" वालों का टेकनीक सधा हुआ है और उनके कारण विषय भी अपेक्षाकृत सरल हैं। सामाजिक व्यग्य, प्रगतिशील प्रवृत्ति, और राजनैतिक स्तर क्षीण है और वह भी सिर्फ गुञ्जभर है। "तारसप्तक" वालों में जितने मनोभावों को मनुष्य-दशाओं को मथा है उतना "दूसरा सप्तक" वालों में नहीं।¹⁶⁰

जैसा कि पहले ही दिखाया जा चुका है कि "प्रयोगवाद" की शुरुआत एक विद्रोह के रूप में हुई थी। इस काल में कल्पना की हवाई उड़ान न मिलकर एक वैज्ञानिक दृष्टि सम्पन्न कला का समुन्नयन होता है जिसमें कल्पना कोई दूर की कौड़ी लाकर महलों का निर्माण नहीं करती बल्कि अनुभूति को दृश्य को एक मूर्तमान और साकार सत्ता के रूप में सामने लाती है, इसीलिए मुक्तिबोध के लिए कल्पना - "एक वैज्ञानिक अस्त्र है जिसके जरिये अकन किया जाता है।"¹⁶¹

ये ही वो स्थितियाँ थीं जिसमें कांग्रेस के भीतर वामपंथी रुझानों का उदय और विकास हुआ। कविगण जितना निजी समस्याओं और देश की समाजार्थिक समस्याओं के प्रति चेतना सम्पन्न थे उतना ही अन्तर्राष्ट्रीय मानवीय समस्याओं के प्रति भी। इन्हीं समस्याओं के समाधान हेतु एक वैज्ञानिक दृष्टि सम्पन्न वैचारिकता की खोज भी हुई तथा उस सैद्धान्तिकता को व्यावहारिक जामा पहनाने के कार्य के प्रति सजगता भी। एक ऐसी वैज्ञानिक विश्व दृष्टि की

खोज आरम्भ हुई - ऐसी दृष्टि जो वैयक्तिक और सामाजिक समस्याओं के साथ ही अन्तर्राष्ट्रीय समस्याओं तक के वैज्ञानिक उत्तर दे सके। निश्चय ही इस आवश्यकता की पूर्ति "मार्क्सवाद ने किया और ऐसे लोगों के लिए यह तयशुदा बात थी कि वे मूलतः बौद्धिक होते। संक्षेप में, हृदय को दबाकर बुद्धि की ही वकालत की गयी। जीवन के छोटे से प्रश्नों को भी बौद्धिकता से "साल्व" करने का उपक्रम हुआ। किन्तु बावजूद इसके - "इन लोगों का साहित्य वामपक्षी साहित्य न हो पाया।"¹⁶² इसका कारण दरअसल यह था कि इस समय के कवियों ने जीवन की समस्याओं को सवेदनात्मक रूप से अनुभव किया किन्तु उसकी समस्याओं के समाधानों और निराकरणों को नहीं। होता यह है कि यदि कवि सामाजिक विसंगतियों और विद्रूपों को वैज्ञानिक रूप से सिद्ध समाधान को सवेदनात्मक स्तर पर धारण करके न चले तो उसे मजबूरन काल्पनिक और वायवीय आत्मसंगति या विश्व संगति अपनाना पड़ता है। चूँकि उस जमाने में नया वैज्ञानिक बोध इतना गहरा और आत्मीय नहीं हो पाया था, इसलिए वह हार्दिक आस्था और विश्वास का रूप न ले सका।

विसंगतियों को हटाकर वैयक्तिक, सामाजिक और वैश्विक संगति का जो मूल प्रश्न है, वह मामूली नहीं है। बल्कि इन पर दृष्टिपात करने पर इसके भीतर छिपी विद्रूपताओं का ऐसा पर्दाफाश होता है कि जिसे देखकर घृणा जुगुप्सा और निराशा की वास्तविकता से साक्षात्कार होता है, जिससे स्वयं को भी उबारना अत्यन्त कठिन हो जाता है, एक आत्म-घृणा से लेखक स्वयं भर जाता है। इस दृष्टि का महत्वपूर्ण परिणाम यह होता है कि उसका समाज से जो सामञ्जस्य चाहिए, वह बिगड़ जाता है जिसके फलस्वरूप उसमें समाज के प्रति अश्रद्धा अनास्था उत्पन्न हो गयी। इन स्थितियों से या तो वह प्रतिक्रिया करे अथवा समझौता। किन्तु समझौता न कर पाने की स्थिति में एक अजनबीपन का बोध अपना रूप ग्रहण करता है। इसी वजह से इस काल के कवि में एक भयंकर अकेलापन या "आत्मग्रस्तता" प्रारम्भ हुई।

समझौता न करने की जो अक्खड़ता है उससे कवियों का जीवन

भी असह्य स्थितियों की ओर मुखातिब हुआ, इतना ही नहीं एक ऐसी स्थिति आई कि वह व्यावहारिक जगत क्षेत्र में असफल सिद्ध हुआ, जिसकी परिणति उसकी "अहदीप्तिता" में हुई। इस "अह-चैतन्यता" और "आत्मग्रस्तता" से प्रयोगवादी रचनाओं की शुरुआत होती है जो - "छायावादी मानदण्ड को अस्वीकार करती है। नए यथार्थ ने नए प्रतीक और नयी उपमाएं प्रदान कीं। अब चन्द्र "तप क्षीण कापालिक हो गया। आत्मा जिसको "हस" की उपमा दी जाती रही अब चिममादड़ हो गयी।" ¹⁶³

"तारसप्तक" के प्रकाशन से साहित्य जगत में कोई विशेष हलचल नहीं हुई। तीन चार भद्र साहित्यिकों के अलावा, किसी विशेष बड़े पाठक वर्ग में इसकी गूँज भी नहीं देखी गई। प्रयोगवाद की ध्यान गया "दूसरा तारसप्तक" के सम्पादन से क्योंकि इस समय तक विश्वविद्यालयों की उच्च कक्षाओं में इससे सम्बन्धित प्रश्नों को परीक्षा में पूछा जाता रहा। मुक्तिबोध के अनुसार - "कविवर दिनकर प० नन्द दुलारे बाजपेयी तथा डॉ० रामविला शर्मा ने काव्य की इस प्रवृत्ति का डटकर विरोध किया। किन्तु उसका फैलना रुका नहीं।" ¹⁶⁴ पीछे जो कहा गया है कि इन त्रिसप्तकों में से "दूसरा सप्तक" का स्वर पहले की अपेक्षा अधिक सधा किन्तु समाजार्थिक प्रश्नों को टालने वाला सिद्ध हुआ। उसका एक कारण है कि "तारसप्तक" के लेखकों की जो रोमास की आयु अर्थात्त जवानी वह तो छायावाद में ही निकल चुकी थी अब उनके सामने मीठे सपने नहीं जीवन की कठोर विद्रूपताओं ने अपना अस्तित्व दिखाना शुरू किया जिसके कारण "तार सप्तक" का कवि अधिकाधिक चैतन्य दिखाई पड़ता है बनिस्बत "दूसरा सप्तक" के, क्योंकि एक तो वह शिल्प और विचार के स्तर पर एक बने बनाए मार्ग को पा चुका था, जो उनको अनुभूति की जटिलताओं से रोकता था इसीलिए - "उनकी कला अधिक सृजनात्मक और सौन्दर्यमयी हुई। किन्तु उन्होंने जीवन के सम्बन्ध में वे प्रश्न नहीं उठाये जिसे तारसप्तक वालों ने खड़े किये थे।" ¹⁶⁵

प्रयोगवादी कवियों में "अज्ञेय" और "भारती" को मुक्तिबोध ने

प्रगतिशीलता विरोधी माना जबकि गिरिजा कुमार माथुर, नेमिचन्द्र जैन, नरेश मेहता, भारत-भूषण अग्रवाल को प्रगतिकामी। इसके अलावा उन्होंने एक और श्रेणी इस आन्दोलन के कवियों की खड़ी की जो न तो प्रगतिशील था और न ही उसका विरोधी बल्कि "फिफ्टी-फिफ्टी" था, ऐसे कवियों का उल्लेख करते हुए मुक्तिबोध ने "भवानी प्रसाद मिश्र" तथा प्रभाकर माचवे का नाम लिया। प्रगतिवादी और प्रगतिविरोधी के भी दो विभाग उन्होंने किया, पहला "सौन्दर्यवादी खेमा" और दूसरा "आभ्यन्तर प्रतीकात्मक चित्रणवादी" जिसमें वे अपने को स्वयं अज्ञेय और भारती के साथ खा। किन्तु इसका यह मतलब नहीं निकाला जाना चाहिए कि मुक्तिबोध वैचारिकता के स्तर पर "अज्ञेय" और "भारती" से एकमेक है।

नई कविता

हिन्दी साहित्य के इतिहास में "नामकरण की समस्या" पर बराबर विचार किये जाते हुए भी "काल विशेषों" पर बराबर विवाद की स्थिति रही है। यूँ तो आदिकाल रीतिकाल जैसे नामकरण कुछ नानुकर के पश्चात साहित्य की मान्य परम्परा हो चुके हैं किन्तु खासा विवाद नामकरण के सन्दर्भ में छायावाद से उत्पन्न हुआ। छायावादी विभिन्न प्रवृत्तियों के अनुसार नामकरण की परिपाटी की जो व्याख्याएँ सामने आयीं उनसे एक मतिभ्रम की स्थिति उत्पन्न हुई। "प्रगतिवाद" में प्रगतिशीलता को लेकर विवाद रहा और इसका चरमोत्कर्ष हुआ "प्रयोगवाद" के नामकरण को लेकर। प्रयोगवाद को लेकर "अज्ञेय" की खीझ तो सर्वविदित ही है किन्तु बावजूद इसके यह अवंटक आज साहित्यिक मान्यता प्राप्त है। कुछ ऐसा ही विवाद "नई कविता" नाम को लेकर भी हुआ। हुआ यूँ कि प्रगतिवाद प्रयोगवाद और नई कविता की जो ऐतिहासिकता है वह परस्पर एक दूसरे से जुड़ी होने के बावजूद वैचारिक स्तर पर एक दूसरे को काटती सी है। अतएव इनके नामकरण में किसी विशेष काल खण्ड का उतना महत्व नहीं है जितना कि

वैचारिकता का। इसका एक बड़ा कारण यह भी है कि बहुत से कवियों की समयावधि प्रायः तीनों "वाद" तक फैली है। जैसा कि डॉ० नामवर सिंह का कहना है कि - "प्रयोगवादी कविता के जमाने में ही "नई कविता" नाम का प्रचार किया जाता रहा है। किन्तु "नया" शब्द विशेषण से जिस नवजीवन की ताजगी का बोध होता है। वह इन कविताओं में नहीं पायी जाती। इनका नयापन केवल पूर्ववर्ती, कविताओं से "भिन्नता" में ही है और हर युग की कविता अपने पूर्ववर्ती, युग से कुछ न कुछ भिन्न अथवा "नई" होती है इसलिए "नयी कविता" नाम में अतिव्याप्ति दोष है।"¹⁶⁶ विचार करने पर यह कुछ वैसा ही है जैसे प्रत्येक युग का साहित्य स्वभावतः प्रगतिशील होता है।

इसके विपरीत मुक्तिबोध का मत है, जो प्रयोगवाद को "नई कविता" कहना ज्यादा बेहतर मानते हैं और कहते हैं कि - "नई कविता के विरोधियों ने निन्दा के तुच्छ भाव से प्रयोगवाद शब्द चला दिया।"¹⁶⁷ दरअसल बात यह थी कि जब छायावादी कविताओं से असल जिन्दगी लापता हो गयी और प्रगतिवाद ने भी मनुष्य की एकमात्र पहलू और उसकी राजनैतिक जागरूकता को ही अपनी कविताओं में तरजीह दी तो स्वाभाविक रूप से एक ऐसे कवि वर्ग का उदय हुआ जिसमें वास्तविक करुणा और काल्पनिक करुणा को लेकर एक द्वन्द्व था और जो मनुष्य सत्य को उसके खण्डित स्वरूप में नहीं बल्कि पूर्णता में पकड़ने का अध्यवसायी था। इसीलिए मुक्तिबोध नई कविता को - "वैविध्यमय जीवन के प्रति आत्मचेतना व्यक्ति की संवेदनात्मक प्रतिक्रिया"¹⁶⁸ मानते हैं। यद्यपि "नई कविता" शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग "अज्ञेय" ने अपनी एक रेडियो वार्ता में किया था¹⁶⁹ किन्तु नयी कविता के साथ उनके सम्बन्ध मधुर तो नहीं ही कहे जा सकते जिसका एक बड़ा प्रमाण उनके द्वारा लिखित कविता - "नए कवि के प्रति" है, जो अपने निहितार्थों में कतई ही श्रद्धास्पद नहीं है। यह भी हिन्दी साहित्य की एक जबरदस्त विडम्बना ही है कि जिन "अज्ञेय" ने "नई कविता" तथा इसके जाज्वल्यमान कवियों को अपने नेतृत्व में एक पहचान दी उन्हीं कवियों की ओर से उन्हें कड़ी टक्कर भी मिली।

लेकिन इन तथ्यों के अलावा नयी कविता का एक ऐतिहासिक कालखण्ड भी है, जहा से वह शुरू होती है, और जहाँ उसकी पहिचान बनती है। इसका संक्षिप्त वृत्त इस प्रकार है - "आलोचना त्रैमासिक की एक बैठक जो धर्मवीर भारती के यहाँ हो रही थी, मे निर्णय किया गया कि इलाहाबाद के युवा लेखकों के सहकारी प्रकाशन "कविता प्रकाशन" की ओर से "नयी कविता" शीर्षक अर्धवार्षिक पत्रिका का प्रकाशन किया जाये। संपादन का दायित्व जगदीश गुप्त और राम स्वरूप चतुर्वेदी को तथा व्यवस्था एवं वितरण का जिम्मा राजकमल प्रकाशन की ओर से होना सुनिश्चित हुआ।"170

"नई कविता" पत्रिका का पहला अंक सन् 1954 में आया किन्तु 1953 [जो कि "द्वितीय सप्तक" के सम्पादन का भी काल है] से ही नए लेखकों की संस्था "परिमल" की ओर से नई कविता पर उसके गठन एवं विचार को लेकर पर्चे पढ़े गए। इसमें जो सबसे रोचक पहलू है वह यह कि जिन कवियों को अज्ञेय ने अपने "तारसप्तक" और "दूसरा तारसप्तक" में शामिल नहीं किया उन्होंने ही अपने को एक नए मंच की अभिलषित तलाश से जोड़ा। ध्यातव्य है कि डॉ० जगदीश गुप्त - "नयी कविता" पत्रिका तथा लक्ष्मीकान्त वर्मा- "नयी कविता के प्रतिमान" नामक सिद्धान्त ग्रन्थ की रचना कर चुके थे किन्तु इनकी "तीसरे सप्तक" [जिसका प्रकाशन सन् 1959 में हुआ था] में भी स्थान नहीं दिया गया।

मुक्तिबोध ने "दूसरा सप्तक" और "तारसप्तक" के बीच वैचारिक द्वैत को लक्षित करते हुए लगभग क्षोभजनक लहजे में कहा है कि - "दूसरा सप्तक" निकलने तक परिस्थिति बदल चुकी थी। नयी कविता का टेक्नीक प्रचार पा चुका था। जिन व्यक्तिगत और सामाजिक राजनीतिक स्थिति परिस्थितियों से "तारसप्तक" वालों को जूझना पड़ा, वे परिस्थितियाँ "दूसरा सप्तक" वालों के पास न थी।"171

दूसरा सप्तक का प्रकाशन स्वतन्त्र भारत में हुआ था जब कि सन् 43 का समय भारतीय आशा और निराशा के बीच वाला था। राष्ट्रीय

आन्दोलन को एक निर्णायक दिशा यद्यपि दे दी गयी थी किन्तु भारतीय जनमानस के सामने देश की अखण्डता को लेकर भी एक सशय की स्थिति थी, देश स्वतन्त्र होगा, तो कब? क्या अखण्ड भारत की कल्पना की जाए? और देश का भविष्य क्या होगा? जैसे सवाल लोगो को एक उहापोह की स्थिति में डाले हुए थे। तो जिस रूमानियत और काव्य रमणीयता, मनोहर प्राकृतिक दृश्यांकन" की बात मुक्तिबोध द्वितीय सप्तक के सन्दर्भ में उठाते हैं वह दरअसल भारतीय स्वतन्त्रता की सद्य प्रसूत उत्फुल्लता ही थी। किन्तु यह प्रफुल्लता कुछ ही समय के लिए थी। जैसे कठिनाइयो का प्रचण्ड सूरज समय के आकाश में चढ़ता आता है और हिमकन उसके आतप को न सह सकने के कारण अपना वजूद खो बैठते हैं, कुछ-कुछ वैसा ही भारतीय जनमानस की आकांक्षाओं का भी हुआ। जो सपने उन्होंने बरसों-बरस सजोए थे, वे यो भहरा जायेंगे किसी को कल्पना तक न थी। किन्तु भारतीय स्वतन्त्रता के साथ ही साथ देश के लोगो को दो तरह की स्वतन्त्रता प्राप्त हुई और लोगो से अपनी-अपनी वर्गगत स्थितियों के कारण उसको उसी रूप में सहेजा भी। एक तो गरीब वर्ग जिसको शोषित होने की पूरी स्वतन्त्रता है और दूसरा धनी अभिजात्य वर्ग जिसे समाज का अपने ढंग से नेतृत्व की स्वतन्त्रता है। इस मनमानी स्वतन्त्रता का इस देश में इससे भीषण मखौल और क्या हो सकता है, जहाँ - "सफलता के लिए सामर्थ्य नहीं समर्थन लगता है। समर्थन ही सामर्थ्य है। इस मान सत्य को भूल कर जो लोग काम करते हैं वे अन्धी दीवार से टकराते हैं।"¹⁷² तो जिस देश में इसी तरह के "महान सत्य" हुआ करते हैं उस देश में युवाओ का भविष्य तथा देश के भविष्य की सहज कल्पना की जा सकती है।

तो, "नई कविता" पत्रिका के प्रथम अंक को देखने पर साहित्य जगत में कुछ वैसा ही माहौल बना जैसे छायावादी काल में "जूही की कली" को देखकर बना था। यहाँ तो स्थिति ओर भी गड़बड़ थी क्योंकि "जूही की कली" का एक सामूहिक रूपान्तर ही सामने आया। कवियों, समीक्षकों, पाठकों, विद्वानों के बीच अपने-अपने विवेकानुसार इन पर बहस भी हुई। बकौल मुक्तिबोध - "वह काल "बच्चन" "अंचल" नरेन्द्र, और बाद में शिवमंगल सिंह "सुमन" का काल

था। × × × × × × ×× × × नए ढंग की कविताएँ की जाने लगी। जगह-जगह नए लेखक पैदा हुए। इधर "तार सप्तक" के लेखक अपना विकास कर रहे थे, यद्यपि मासिक - पत्रों ने भी प्रकाशन का दरवाजा उनके लिए बन्द कर रखा था।" तथा "कविवर दिनकर" नन्द दुलारे बाजपेयी और डॉ० रामविलास शर्मा ने इस काव्य-प्रवृत्ति का डटकर विरोध किया। किन्तु उसका फैलना रुका नहीं।"173

"नई कविता" पर प्रगीतात्मकता और रूमनियत का दोषारोपण किया गया। इस चीज से इकार नहीं किया जा सकता कि उसमें उपरोक्त "दोष" थे किन्तु इसके अलावा भी बहुत कुछ था नयी कविता में। सामाजिकता के पक्षधरों को सम्भवतः आत्मालोचन का वह पक्ष दिखा ही नहीं जो समाजोन्मुख कही अधिक था बनिस्बत आत्मग्रस्तता के, कारण यह कि - "वैसी कविता [नयी कविता] पर्सनल सिच्युएशन की वैयक्तिक प्रसंग प्राप्त और प्रसंग-ग्रस्त मनोदशा की कविता है। लेकिन चूँकि वैसे वैयक्तिक प्रसंग अनेकों के हो सकते हैं और होते हैं [भले ही कुछ लोग उन्हें छिपा जाए तो उनको एक सामाजिक अर्थ और महत्व तो प्राप्त हो ही जाता है।"174

डॉ० रामविलास शर्मा का नई कविता को लेकर एक भयानक विद्वेष रहा है और चूँकि नई कविता के तमाम कवियों ने अपना नेता मुक्तिबोध को घोषित या अघोषित रूप से मान लिया तो तद्वत डॉ० शर्मा का मुक्तिबोध पर पिल पडना स्वाभाविक ही कहा जा सकता है, क्योंकि पत्तों-पत्तों पर प्रहार करने की अपेक्षा वृक्ष की जड़ में मट्ठा डालना उन्हें ज्यादा बेहतर लगा। अलावा इसके जिस मुक्तिबोध को लेकर "नई कविता" को प्रगतिशील परम्परा से जोड़ा जाने लगा उन्हीं की कविताओं पर ढूँढ़-ढूँढ़ कर आधुनिक भावबोध तथा अस्तित्ववादी दर्शन को जिस तरह डॉ० शर्मा द्वारा आरोपित किया गया वह उनकी सर्वाधिक कमजोर आलोचना पहलू के रूप में मान्य हो चुकी है। यह भी अजीब विसंगति ही है कि "निराला" के काव्यतत्त्व को निखारने वाला इतना प्रखर आलोचक मुक्तिबोध में आकर चूक जाता है।

जब प्रगतिवादी कविताओं में "वैयक्तिक यथार्थ" तथा आन्तरिक अनुभूतियों को नहीं छुआ गया, सिर्फ बाह्य पक्ष का ही चित्रण किया जाता रहा, तो, इसी के खिलाफ पीड़ित मनुष्य की सम्पूर्ण आत्मसत्ता का चित्रण नयी कविता वालों ने किया जिसमें उसके वास्तविक सुख-दुख और उसके सघर्षों और आदर्शों का अंकित किया गया।

जैसे छायावाद में करुणा भी अवास्तविक हुआ करती थी उसी तरह नयी कविता में "तनाव" की स्थिति नहीं है क्योंकि वह विषम जीवन स्थितियों की उपज है। स्वतन्त्रता के पश्चात् मुक्तिबोध ने जो रचनाएँ लिखी उसकी पटभूमि तथा स्वतन्त्रता के पहले की रचनाओं की पट भूमि में जबर्दस्त अन्तर है। श्रीकान्त वर्मा ने "चौद का मुँह टेढ़ा है" की प्रस्तावना में स्पष्ट किया है कि इसमें सकलित कुछ कविताएँ { भूल गल्ली } ब्रह्मराक्षस एक भूतपूर्व विद्रोही का आत्मकथन एक अर्न्तकथा चम्बल की घाटी में चकमक की चिंगारियाँ, अंधेर में स्वाधीनता के बाद की है।

सन् 42-46 के बीच "निराला" की लिखी कविता- "जल्दी-जल्दी पैर बढ़ावों" में "समाजवाद" की जो घोषणा है वह आकस्मिक रूप से मुक्तिबोध की स्वतन्त्रता के पश्चात् लिखी कविता - "एक भूतपूर्व विद्रोही का आत्मकथन" से कितनी मिलती है। निराला जहाँ जनता का आह्वान करते हुए कहते हैं कि -

'जल्दी-जल्दी पैर बढ़ावो, आवो, आवो
आज अमीरों की हवेली
घोबी पासी चमार तेली
खोलेंगे अंधेरे का ताला,
एक पाठ पढ़ेंगे, टाट बिछावो

तो उस "पाठ" का सम्पूर्ण मजमून क्या है? बताते हैं कि -

"सारी सम्पत्ति देश की हो,
सारी आपत्ति देश की बने,
जनता जातीय देश की हो,
बाढ़ से विवाद यह ठने,
काँटा काँट से बढ़ावो।" ¹⁷⁵

"निराला" आमूल परिवर्तन के लिए "कौंटा से कौंटा" निकालने की सलाह देते हैं, जो सन् 36 में लिखी उनकी महान कविता "राम की शक्ति पूजा" के आराधना के दृढ़ आराधन से दो उत्तर" से एक कदम आगे की बात है। मुक्तिबोध भी यही कहना चाहते हैं कि दरआसल हमारी अपनी दुर्दशा के कारण स्वयं में ही निहित है आज हम "व्यवस्था" के खतरनाक खडहरों के मलबे के नीचे जो दबे हैं वह इसलिए कि -

— जरूरत से ज्यादा नहीं, बहुत-बहुत कम
हम बागी थे।

लेकिन बावजूद इसके, उनमें एक सुखद भविष्य की कल्पना है जिसमें "भगवान इन्द्र" के महलों का नष्ट करके -

"प्राथमिक शाला के
बच्चों के लिए एक
खुला-खुला, धूप भरा साफ-साफ
खेल-कूद-मैदान सपाट अप्पर -
यो बनाया जायेगा कि
पता भी न चलेगा कि
कभी महल था यहाँ भगवान इन्द्र का।"176

दबकर "फासिल" होने के बाद भी एक तेजस्विता बाकी है "विद्रोही" में -

"आत्म-विस्तार यह
बेकार नहीं जायेगा
जमीन की गड़ी हुई, देहों की खाक से
शरीर की मिट्टी से, धूल से
खिलेंगे गुलाबी फूल।"170

जो मीनार की "नींव की ईंट" की तरह यद्यपि पहचाने नहीं जायेंगे किन्तु "प्रकृति के रघ-कोष" को शायद कोई भी न रोक पाए।

मुक्तिबोध ने कई जगहों पर लिखा है कि आज का समाज भयानक विषमता ग्रस्त है - चारों ओर नैतिक ह्रास के दृश्य दिखाई दे रहे हैं। शोषण और उत्पीड़न पहले से बहुत अधिक बढ़ गया है। नोच-खसोट अवसरवाद, भ्रष्टाचार का बाजार गर्म है। कल के मसीहा आज उत्पीड़क हो उठे हैं।" इसलिए वे "कविता

मे कहने की आदत" वाले न होते हुए भी कविता में ही कहते हैं कि -

वर्तमान समाज चल नहीं सकता।
पूँजी से जुड़ा हुआ हृदय बदल नहीं सकता,
स्वातन्त्र्य व्यक्ति का वादी
छल नहीं सकता मुक्ति के मन को
जन को।"178

लेकिन इसके बावजूद भी "समाज चल रहा है और धड़ल्ले से चल रहा है, तो इसके पीछे कुछ न कुछ जरूर कारण रहा होगा। वह कारण क्या हो सकता है? बकौल मुक्तिबोध ही - "पुराना गया लेकिन नया नहीं आया, नए के नाम पर जो कुछ आया वह पुराने का आसन ग्रहण नहीं कर सका। जीवन का व्यापक अनुशासक सत्य मर गया। × × × × × × × × × × और इस समय तो नए मूल्य केवल बौद्धिक स्तर पर हैं। वे जीवन का अनुशासन क्या कर सके। × × × × × × × × × × उन्हें कोई सामाजिक मान्यता प्राप्त नहीं है। न उस मान्यता के लिए व्यापक संघर्ष का आयोजन किया गया।" ऐसा इसलिए हुआ - कि हमने अपने साक्षात् जीवन में यानी परिवार और समाज में, बीतते हुए पुराने के प्रति और आते हुए नए के प्रति एक अवसरवादी दृष्टि अपनाई। × × × × × × × × × × मार्क्सवाद या राजनीति ने सार्वजनिक क्षेत्र सभाला, समाज बदलने की बात की। लेकिन केवल राजनीतिक प्लेटफार्म से ही समाज नहीं बदल जाता। × × × × × × × × बाहर राजनीति या साहित्य में "नवीन मूल्य" "नए मानव-मूल्य की बात चलती है, समाजवादी ढंग की समाज रचना की बात चलती है, लेकिन जहाँ कार्य की बात आयी- कि बड़े विचारक कन्नी काट गये। मानो घर समाज से बाहर हो।"179

नई कविता के प्रति मुक्तिबोध का दृष्टिकोण इसलिए अन्य मान्य आलोचकों से अधिक सधा है क्योंकि उस पर एकांगी दृष्टिकोण से नहीं, सतही विवेचन से नहीं, बल्कि एक समग्र दृष्टि अख्तियार किया है। उन्होंने स्पष्ट रूप से नई कविता आन्दोलन में भी दो प्रकार के कवियों का उल्लेख किया है। एक तो "प्रगतिकामी" और दूसरे प्रतिक्रियावादी या "प्रगति विरोध"। जिनकी अलग-अलग

वर्गीय प्रतिबद्धताएँ हैं और तद्वत उनका साहित्य भी। लिखते हैं कि - "हिन्दी में इन दिनों दो प्रकार के वर्ग काम कर रहे हैं। एक उच्च मध्यवर्गीय जन, दूसरे निम्न मध्यवर्गीय जन। × × × × × × × × × दोनो के सामने दुनिया दो अलग सवेदनात्मक रूपों में प्रस्तुत हो रही है।"180

उच्च मध्यवर्ग जहाँ भौतिक सुख-सुविधा के पीछे भागने वाला अवसरवादी और श्रेष्ठ मानवीय लक्ष्यों से च्युत है, वहीं निम्न मध्यम वर्ग न केवल परेशान है बल्कि सघर्षरत भी है। उन्होंने निम्न मध्य वर्ग को श्रमिक जनता का संगी भी बताया और उसको क्रान्तिकारी तक कहा। "चौद का मुँह टेढ़ा है" नामक कविता में "हडताली पोस्टर" बनाने और उसको गलियों-गलियों में चिपकाने का काम आखिर कौन करता है? यही निम्न मध्यम वित्त वर्ग। वे स्पष्ट रूप से मानते हैं कि - "नई कविता के क्षेत्र में असदिग्ध रूप से प्रतिशील परम्परा की एक लौक चली आयी है।"181

किन्तु इसका एक और पहलू है जो सीधे-सीधे लोक-विरोध से जुड़ा है। कुछ ऐसे भी "राजनीतिक सचेत" कवि इस अन्दोलन में थे जिन्होंने जानबूझकर जनवाद के प्रश्न को हासिये पर डालने का प्रयास किया, उनको जहाँ भी ऐसा मालूम हुआ - "अन्य की जीवन - दृष्टि उत्पीडित जनता का पक्ष ले रही है वहीं नाक-भौं सिकोड़े जाने के चिन्ह दिखाई पड़े।"182

स्वतन्त्रता के बाद आए जिस "अवसरवाद" का पीछे उल्लेख किया जा चुका है उसका प्रभाव "निम्न मध्यवर्ग" पर भी रहा। मुक्तिबोध इंगित करते हैं कि "इस वर्ग में से बहुतेरे ऐसे हैं जो व्यक्तिगत लाभ की लालसा में औरों की राह में बाधा बनकर स्वयं महत्वपूर्ण हो जाते हैं या आपेक्षिक उँची जगह पर पहुँच जाते हैं, किन्तु उनका स्वयं का वर्ग [गरीब श्रेणी] उनका स्वागत नहीं करता। फलतः उच्च वर्गों के प्रति अविश्वास, घृणा, तिरस्कार और क्षोभ, साथ ही अपने वर्ग की दुःस्थिति में पड़े हुए लोगों की सहायता, प्रेम तथा नए आदर्शों का स्वप्न और अपनी दुःस्थिति के प्रति उक्त प्रतिक्रिया और विक्षोभ इस गरीब मध्यवर्ग

के स्थायी भावों में से हैं।"183

"आधुनिक भाव बोध" के नाम पर या "व्यक्ति स्वातन्त्र्य" के नारे पर जनता को जो बरगलाने का एक कुचक्र नई कविता" के कुछ कवियों ने चलाया वह निश्चय ही आन्दोलन की प्रतिगामिता का प्रतीक है। मुक्तिबोध एकदम से इसके खिलाफ हैं। "व्यक्ति स्वातन्त्र्य" के नाम पर व्यक्ति और समाज के बीच जो गहरी खाई खोदी गई तथा जनता को एक "भीड़" समझ कर उनको यह घुट्टी पिलाई जाने लगी - "व्यक्ति, चेतन व्यक्ति - वह तो आत्मतन्त्रवादी है। इसलिए उसका कर्तव्य है कि वह भीड़ का हिस्सा न बने। भीड़ में व्यक्तित्व का नाश होता है।"184 तो मुक्तिबोध एकदम से बिफर जाते हैं, इस गलीज सिद्धांत पर, और कहते हैं कि - "अब कोई इन महोदयों-महाशयों से पूछे कि क्या भारत की स्वतन्त्रता केवल एक व्यक्ति गांधी ने दिलाई है।। क्या उसमें अनगिनत लोगों ने अपनी प्रबुद्ध चेतना द्वारा योग नहीं दिया।। क्या उसका सारा श्रेय नेता को ही है।। और नेता कहा से पैदा होता है।।"185 जाहिर है कि वह आसमान से तो नहीं ही टपकता। अतः व्यक्ति स्वातन्त्र्य बनाम समाजवाद का जो शीत युद्ध है वह सीधे-सीधे प्रतिक्रियावादी है। इसका यह मतलब नहीं है कि व्यक्ति की इयत्ता को मुक्तिबोध महत्व ही नहीं देते। देते हैं, और खूब देते हैं। उन्होंने लिखा है कि - "व्यक्ति स्वातन्त्र्य कला के लिए, दर्शन के लिए विज्ञान के लिए अत्यधिक आवश्यक और मूलभूत है। कोई भी सृजनशील प्रक्रिया उसके बिना गतिमान नहीं हो सकती। यह एक बुनियादी तथ्य है।"186

किन्तु आज के विषमता ग्रस्त समाज में जिसमें प्रायः हर चीज बिकाऊ हो, और जब व्यक्ति को अनुशासित करने वाला तत्त्व "नैतिकता" का तकाजा इतना क्षीण हो गया हो, तो "व्यक्ति स्वातन्त्र्य" का मतलब केवल स्वहितार्थ मनमाने कामों से ही लिया जा सकता है। जिसमें साहित्यकार को अपने धन बल से प्रकाशक खरीद लेता है और पूँजीपतियों के यहाँ सरस्वती भी पानी भरती नजर आती हैं। मुक्तिबोध के लिए "व्यक्ति स्वातन्त्र्य" का और ही अर्थ है जिसे उन्होंने एक जगह लिखा भी है -

"व्यक्ति-स्वातन्त्र्य का अर्थ है प्रत्येक को मानवोचित जीवन का, आत्म विकास का, सामाजिक रूप से, समाज रचनात्मक रूप से, स्थाई और शाश्वत प्रबन्ध, जिससे कि उसे अपने बाल-बच्चों के जीवनयापन की चिन्ता न रहे, तथा वह अपने को, अपने समय को, किसी व्यक्ति विशेष को और धनिक विशेष की या सरकार को बँचे नहीं, वरन् अपने को तन-मन-धन से समाज सेवा के कार्य में लगा दे, और समाज उसकी पूरी-जीवन व्यवस्था के आर्थिक पहलू के सवाल को अपने हाथ में लेकर उसका हल करे, समुचित प्रबन्ध करे, और व्यक्ति को अपने जीवनयापन के खर्च के सवाल की चिन्ता में तरह-तरह के समझौते न करना पड़े।"187

स्पष्ट रूप से अपनी-अपनी वर्गगत विशेषताओं के कारण "व्यक्ति-स्वातन्त्र्य" के लक्ष्यों में न केवल जबर्दस्त अन्तर है बल्कि विरोध-भाव भी है। व्यवहारिक रूप से आज भी समाज का हमारा ढाँचा वैसा का वैसा ही है जिसमें व्यक्ति-स्वातन्त्र्य केवल स्वार्थ का ही दूसरा नाम होकर रह गया है, उपरोक्त उद्धरणों में जिन "मानव" को मानवोचित गरिमा प्रदान करने की बात वे करते हैं वे कोई "राल्स रॉयल" या "ऑपेल अस्त्र" में बैठ कर तफरीह करने वाले "सज्जन भद्र मानव" नहीं है बल्कि - "वह साधारण मध्य वर्गीय और निम्न वर्गीय जन है जो अपने बालकों को उचित शिक्षा और उचित वस्त्र का भी ठीक ढंग से प्रबन्ध भी नहीं कर सकते।"188

शायद यही वजह है कि उनका नायक "रक्तालोक स्नातपुरुष" - फटे हुए वस्त्र पहने हुए, "स्वर्ण-वर्ण मुख" किन्तु मलीन और "भयानक स्थिति" को लेकर जिन्दगी के भयानक अधरे में चक्कर काटता रहता है।

मुन्निबोध ने "नयी कविता" क्षेत्र में आए हुए तीन चार पदों लघुमानव की अवधारणा, सौन्दर्य बोध, व्यक्ति स्वातन्त्र्य तथा आधुनिकता बोध की न केवल जन्म कर आलोचना की बल्कि यह भी दिखाया है कि इनका कुल उद्देश्य - "लेखक को हर तरह से उन वात्स्याचक्रों से दूर रखा जाए, ज

शहरो की गलियो और सडको मे राजनैतिक और सामाजिक विक्षोभ बनकर प्रकट होती है।"189

नयी कविता मे मनुष्य और उसके समग्र अनुभवो को पकडने का यत्न हुआ। यो तो प्रत्येक ही युग मे मनुष्य को उसकी पूर्णता मे ही देखने का दावा किया गया, पर पुर्नजागरण काल मे इस दावे पर कुछ अधिक ही जोर दिया गया, क्योंकि यही वह काल था जब मनुष्य को जाति, धर्म, वर्ण, सस्कृति और समाज से चाल कर खाटी मनुष्य के रूप मे ही प्रस्तुत किया ग्या। इस सन्दर्भ मे "लघुमानव" की अवधारणा जो मनुष्य की बुनियादी - अखण्डता में एक रोड़े की भाँति था, कहा गया कि - "हम सब "लघुमानव" है, जनसाधारण नहीं। क्यो, इसलिए कि आदर्शों ने हमको दगा दिया है, छला है, प्रवचना की है।"190 निश्चित ही यह सिद्धान्त "जनता" अथवा "जन" से "व्यक्ति" विभाजन का एक कुचक्र था।

जहाँ तक "आधुनिकता बोध" का मतलब है वह यों तो काल-सापेक्ष है किन्तु आधुनिक सन्दर्भों मे आधुनिकता बोध का सम्बन्ध "यथार्थ बोध" से है और यथार्थ बोध यथार्थ की विसगतियों से अधिक जुड़ा है, जाहिर सा है कि "विसगति बोध" में मुक्ति की एक दबी छटपटाहट होती है। यही वजह है कि मुक्तिबोध के लिए आधुनिकता बोध का मतलब - "अन्याय के खिलाफ आवाज बुलन्द" करने से है तथा यह भी कि- "मानवता के भविष्य निर्माण के संघर्ष मे हम और भी अधिक दत्तचित्त हों तथा हम वर्तमान परिस्थिति को सुधारे, नैतिक ह्रास को थामे - उत्पीड़ित मनुष्य के साथ एकात्म होकर उसकी मुक्ति की उपाय योजना करें।"191

xxxxxxxx

xxxxxxxx

सन्दर्भ

- 1 आधुनिक भारत - विपिन चन्द्र, पृ० - 104
- 2 " पृ० - 104
- 3 " पृ० - 227
- 4 " पृ० - 213
- 5 " पृ० - 226
- 6 " पृ० - 226
- 7 " पृ० - 227
- 8 " पृ० - 236
- 9 " पृ० - 236
- 10 " पृ० - 230
- 11 " पृ० - 241
- 12 गजानन माधव मुक्तिबोध प्रतिनिधि कविताएँ स० अशोक बाजपेयी,
पृ० - 129
- 13 वही, वही, पृ० - 141
- 14 नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध - मुक्तिबोध, पृ० - 136
- 15 चन्द्रगुप्त नाटक - प्रसाद पृ० - 55
- 16 आधुनिक भारतीय इतिहास एक नवीन मूल्यांकन - बी०एल० श्रोवर
पृ० - 243
- 17 आधुनिक भारत - विपिन चन्द्र पृ० - 89
- 18 वही, " पृ० - 88
- 19 आधुनिक भारतीय इतिहास एक नवीन मूल्यांकन - बी०एल० श्रोवर,
पृ० - 253
- 20 वही, " पृ० - 254
- 21 मुक्तिबोध रचनावली 6 - स० नेमिचन्द्र जैन, पृ० - 183
- 22 आधुनिक भारत - विपिन चन्द्र, पृ० - 148
- 23 वही, पृ० - 148

- 24 आधुनिक भारत - विपिन चन्द्र, पृ0 - 150
- 25 वही, " पृ0 - 130
- 26 "कामायनी" एक पुनर्विचार - मुक्तिबोध, पृ0 - 57
- 27 वही " पृ0 - 45
- 28 "आधुनिक भारत" - विपिनचन्द्र, पृ0 - 185
- 29 "भारत का सामाजिक, सांस्कृतिक और आर्थिक इतिहास" - पुरी, चोपडा
दास, पृ0 - 41
- 30 "अद्भुत भारत", ए0एल0 बाश्म, पृ0 - 119
- 31 "कामायनी" एक पुनर्विचार, मुक्तिबोध, पृ0 - 62
- 32 वही, " पृ0 - 61
- 33 वही, " पृ0 - 62
- 34 भारतेन्दु हरिश्चन्द्र - भारत दुर्दशा
- 35 उप0 उप0
- 36 डॉ0 रामस्वरूप चतुर्वेदी-हिन्दी साहित्य एवं सवेदना का विकास-पृ0-108
- 37 बिपिन चन्द्र - आधुनिक भारत- पृ0 स0-190
- 38 डॉ0 रामस्वरूप चतुर्वेदी - हिन्दी साहित्य एवं सवेदना का विकास-पृ0-103
- 39 डॉ0 विश्वनाथ त्रिपाठी-हिन्दी आलोचना- पृ0 स0-29
- 40 बाबू गुलाबराय सिद्धान्त और अध्ययन-पृ0-47
- 41 डॉ0 नगेन्द्र - द्विवेदी युग॥हिन्दी साहित्य का इतिहास॥ - पृ0 स0 -507
- 42 डॉ0 रामस्वरूप चतुर्वेदी-हिन्दी साहित्य और सवेदना का विकास-पृ0-115
- 43 उप0 उप0-पृ0-
- 44 सं0 डॉ0 नगेन्द्र-हिन्दी साहित्य का इतिहास-पृ0-539
- 45 डॉ0 नामवर सिंह-आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ-
- 46 उपरिवत् उपरिवत्
- 47 डॉ0 रामस्वरूप चतुर्वेदी-हिन्दी साहित्य और सवेदना का विकास-पृ0-135
- 48 मुक्तिबोध-नई कविता का आत्म संघर्ष तथा अन्य निबन्ध-पृ0-8

49	डॉ० नामवर सिंह—कविता के नए प्रतिमान—पृ०—175
50	डॉ० राम विलास शर्मा—नई कविता और अस्तित्ववाद—पृ०—52
51	डू० बी० एल० ग़ोवर—आधुनिक भारतीय साहित्य एक नवीन मूल्यांकन—पृ०—424
52	मुक्तिबोध—मुक्तिबोध रचनावली—6 पृ०—572
53	डू० नामवर सिंह — कविता के नए प्रतिमान—पृ०—175
54	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—चिन्तामणि—भाग—1—पृ०—149
55	मुक्तिबोध—मुक्तिबोध रचनावली—5 पृ०—270
56	उप० उप० , पृ०—269
57	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—हिन्दी साहित्य का इतिहास—पृ०—362
58	मुक्तिबोध—मुक्तिबोध रचनावली एक—पृ० — 35
59	डॉ० मोतीराम वर्मा—लक्षित मुक्तिबोध—पृ०—83
60	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—हिन्दी साहित्य का इतिहास—386
61	अज्ञेय—शेखर एक जीवनी ।। पृ०—229
62	स० डॉ० नगेन्द्र—हिन्दी साहित्य का इतिहास—पृ०—561
63	मुक्तिबोध—मुक्तिबोध रचनावली—1 पृ०—48
64	उप० उप० पृ०—44
65	उप० उप० पृ०—37
66	उप० उप० पृ०—78
67	डॉ० नामवर सिंह—छायावाद पृ०—51
68	मुक्तिबोध—नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध—पृ०—78
69	उप० उप० पृ०—73
70	उप० उप० पृ०—2
71	उप० उप० पृ०—77
72	उप० उप० पृ०—73
73	उप० उप० पृ०—48
74	उप० उप० पृ०—83
75	उप० उप० पृ०—78

76	मुक्तिबोध-नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध-पृ०-83	
77	उप०	पृ०-82
78	उप०	पृ०-77
79	उप०	पृ०-81
80	उप०	पृ०-81
81	उप०	पृ०-80
82	डॉ० रामविलास शर्मा	नई कविता और अस्तित्ववाद पृ०-30
83	मुक्तिबोध-नई कविता का आत्मसघर्ष तथा निबन्ध	पृ०-84
84	उप०	पृ०-72
85	डॉ० रामविलास शर्मा-नई कविता और अस्तित्ववाद	पृ०-30
86	डॉ० नामवर सिंह-आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ-पृ०-77	
87	डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी - हिन्दी साहित्य और सवेदना का विकास-पृ०-224	
88	डॉ० नामवर सिंह -आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ-पृ०-72	
89	डॉ० रामविलास शर्मा-नई कविता और अस्तित्ववाद-पृ०-30	
90	उप०	पृ०-30
91	बिपिन चन्द्र-आधुनिक भारत-पृ०-227	
92	उप०	पृ०-215
93	डॉ० रामविलास शर्मा-निराला की साहित्य साधना-।।।-पृ०-280	
94	डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी-हिन्दी साहित्य और सवेदना का विकास-पृ०-224	
95	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल	हिन्दी साहित्य का इतिहास-पृ०-293
96	डॉ० नामवर सिंह-आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ-पृ०-78	
97	उप०	पृ०-78
98	मुक्तिबोध-नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध-पृ०-48	
99	उप०	पृ०-49
100	उप०	पृ०- 16
101	उप०	पृ०-132
102	उप०	पृ०-125

- 103 डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी-हिन्दी साहित्य और सवेदना का विकास-पृ०-273
- 104 मुक्तिबोध-नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध-पृ०-14
- 105 उप० कामायनी एक पुनर्विचार-पृ०-8
- 106 उप० -नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध-पृ०-14
- 107 उप० उप० पृ०-47
- 108 उप० उप० पृ०-
- 109 उप० - मुक्तिबोध रचनावली-5 पृ०-313
- 110 डॉ० रामविलास शर्मा-नई कविता और अस्तित्ववाद-पृ०-174
- 111 मुक्तिबोध-नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध-पृ०-13
- 112 डॉ० रामविलास शर्मा-नई कविता और अस्तित्ववाद-पृ०-22-23
- 113 मुक्तिबोध-मुक्तिबोध रचनावली-5-पृ०-185
- 114 उप० उप० पृ०-185
- 115 विजया वैद्य-राष्ट्रवाणी {1965} पृ०-271
- 116 मुक्तिबोध-मुक्तिबोध-रचनावली-6 पृ०-328
- 117 मुक्तिबोध-मुक्तिबोध-रचनावली-5 पृ०-285
- 118 डॉ० रामविलास शर्मा-नई कविता और अस्तित्ववाद पृ०-170
- 119 मुक्तिबोध-मुक्तिबोध रचनावली-5 पृ०-284
- 120 मुक्तिबोध- उप० पृ०-284
- 121 श्री नरेश मेहता-मुक्तिबोध एक अवधूत कविता-पृ०-45
- 122 स० अशोक बाजपेयी-मुक्तिबोध प्रतिनिधि रचनाएं-पृ०-29
- 123 डॉ० रामविलास शर्मा-अस्तित्ववाद और नई कविता-पृ०-33
- 124 उप० उप० पृ०-175
- 125 मुक्तिबोध-मुक्तिबोध रचनावली-5 पृ०-175
- 126 उप० उप० पृ०-285
- 127 उप० उप० पृ०-185
- 128 श्री नरेश मेहता मुक्तिबोध/एक अवधूत कविता-पृ०-46
- 129 मुक्तिबोध-एक साहित्यिक की डायरी-पृ०-9
- 130 उप० -चाँद का मुँह टेढ़ा है-पृ०-277-278
- 131 उप० -नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध-पृ०-111
- 132 उप०-मुक्तिबोध रचनावली-5 पृ०-281
- 133 डॉ० नामवर सिंह - कविता के नए प्रतिमान - पृ०-236
134. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल-चिन्तामणि-भाग-1 पृ०-178
- 135 मुक्तिबोध-कामायनी.एक पुनर्विचार -पृ०-104
- 136 उप० उप०-पृ०-104
- 137 डॉ० शिवभानु सिंह - सामाजिक दर्शन
- 138 अज्ञेय-तारसप्तक
- 139 उप० उप०
- 140 उप० - दूसरा सप्तक

141	उप०	- आत्मनेपद -	पृ०-240
142	डॉ० नामवर सिंह-आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ-	पृ०-111	
143	उप०	उप०	पृ०-119
144	उप०	उप०	पृ०-114
145	अज्ञेय - शेखर	एक जीवनी	पृ०-9-10
146	डॉ० नामवर सिंह-आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ -	पृ०-117	
147	डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी-हिन्दी साहित्य और सवेदना का विकास -	पृ०-230	
148	उप०	उप०	पृ०-231
149	अज्ञेय-शेखर	एक जीवनी	-पृ०-91
150	उप०	उप०	पृ०-9
151	मुक्तिबोध-मुक्तिबोध रचनावली-5	पृ०-319	
152	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल-हिन्दी साहित्य का इतिहास	-पृ०-353	
153	मुक्तिबोध-मुक्तिबोध रचनावली-5	पृ०-319	
154	उप०	उप०	पृ०-318
155	उप०	उप०	पृ०-318
156	उप०	उप०	पृ०-320
157	उप०	कामायनी एक पुनर्विचार	पृ०-17
158	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	पृ०-318
159	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	पृ०-318
160	उप०	उप०	पृ०-319
161	उप०	उप०	पृ०-322
162	उप०	उप०	पृ०-323
163	उप०	उप०	पृ०-324
164	उप०	उप०	पृ०-324
165	उप०	उप०	पृ०-325
166	आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ -	नामवर सिंह	पृ०-111
167	ग मा	मुक्तिबोध-मुक्तिबोध रचनावली	पृ०-320
168	उप०	-नयी कविता का आत्मसघर्ष और अन्य निबन्ध-	पृ०-12
169	रामस्वरूप चतुर्वेदी-हिन्दी साहित्य एव सवेदना का विकास-	पृ०-278	
170	वही	वही	पृ०-276
171	सं० नेमिचन्द्र जैन-मुक्तिबोध रचनावली-5	पृ०-319	
172	ग मा	मुक्तिबोध-एक साहित्यिक की डायरी	॥ भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन ॥ पृ०-88
173	सं० नेमिचन्द्र जैन-मुक्तिबोध रचनावली-5	पृ०-324	
174	ग मा	मुक्तिबोध-एक साहित्यिक की डायरी-	पृ०-89
175	राम-विराग-	पृ०-137	
176	सं० श्रीकान्त वर्मा-चौद का मुँह टेढ़ा है-	पृ०-83	
	॥ भारतीय ज्ञान पीठ प्रकाशन ॥		
177	वही	वही	पृ०-85-86
178	वही	वही-	पृ०-290

179	ग मा	मुक्तिबोध-एक साहित्यिक डायरी-पृ०-74-75-76
180	वही	-नई कविता का आत्मसघर्ष-पृ०-28
181	वही-	नई कविता का आत्मसघर्ष-पृ०-13
182	वही	वही पृ०-15
183	वही	वही पृ०-47
184	वही	वही पृ०-184
185	वही	वही पृ०-184
186	वही	वही पृ०-179
187	वही	वही पृ०-180
188	वही	वही पृ०-181
189	वही	वही पृ०-184
190	वही	वही पृ०-184
191	वही	वही पृ०-16

तृतीय अध्याय

साहित्य एवं जीवन सम्बन्धी दृष्टिकोण

साहित्य की अवधारणा और स्वरूप ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य

साहित्य शब्द का प्रयोग समकालीन स्थिति में दो ढंग से किया जाता है। पहला वह अर्थ जो अपनी विशालता में अनेकानेक वाङ्मय को समेटता है जबकि दूसरा संकीर्ण अर्थों में केवल कवि निर्मित कृतियों के लिए ही किया जाता है। संक्षेप में काव्य नाटक इतिहास दर्शन और विज्ञानादि समग्र ग्रन्थों का नाम है "साहित्य"। इसको अंग्रेजी भाषा के "लिटरेचर" शब्द के समकक्ष रखा जा सकता है जिसका हिन्दी रूपान्तरण "वाङ्मय" होगा। जहाँ तक इस शब्द की ऐतिहासिकता का सवाल है, वह बहुत पुराना नहीं है, क्योंकि पहले जो भी रचनाएँ की गयीं उनकी विधा "गीतात्मक" थी, अतः "काव्य" शब्द साहित्य से प्राचीन है जबकि "साहित्य" शब्द "मध्य युग" का है। आज जबकि "साहित्य" में "काव्य" को अन्तर्भुक्त करके समानार्थी बना दिया गया, किन्तु ये दोनों ही शब्द न केवल अपनी स्वतन्त्र इयत्ता रखते हैं बल्कि इनसे विभिन्न अभिप्रायों का बोध भी होता है। "काव्य का अर्थ है कवे कर्म, — कवि का कर्म"¹ काव्य को करने वाला "कवि" है। "कवि" शब्द "कु वर्ण" अथवा "कुड0 शब्दे" धातु से "इ" प्रत्यय लगाने से बनता है, राजशेखर की सम्मति से कवि शब्द की निष्पत्ति "कवृ वर्णे" धातु से हुई है। इसलिए वे कवि का अर्थ वर्णन कर्ता मानते हैं।² आचार्य मम्मट ने भी कवि को वर्णन कर्ता के रूप में ही माना है किन्तु यह वर्णन देखे गए या अनुभूत किए गये का जस का वर्णन नहीं है बल्कि "लोकोत्तर वर्णना — निपुण कवि कर्म"³ को ही वे काव्य की श्रेणी में रखते हैं। जाहिर है कि इस लोकोत्तर वर्णन में यथार्थ से कुछ बढ़कर ही प्रस्तुतीकरण किया जाता है।

कवि न केवल वर्तमान या इतिहास का प्रस्तोता है बल्कि वह भविष्य की बातों को भी अपनी रचना के माध्यम से प्रस्तुत करता है, इसीलिए कवि को "क्रान्तिदर्शी" कहा गया है — "काव्य क्रान्तिदर्शिन"⁴ वह वस्तु का सतही तौर पर वर्णन न करके उसके बाह्य चाम को न केवल चीर कर उसका अन्तःस्थल देख लेता है, बल्कि उसमें कुछ नयी पालिश भी करता है। अब सवाल यह उठता

है कि कवि के पास ऐसा कौन सा यत्र है जिसके सहारे वह "आब्जेक्ट" में प्रवेश करता है? वह यत्र है "विजन" या "दृष्टि" जिसको दर्शन भी कहा जाता है। बिना किसी "दर्शन" के कवि केवल सतही बनकर रह जाता है। वह चिन्तन उसमें नहीं उभर पाता जिसकी एक समाज को अपेक्षा है, और जो कवि के लिए मूल वस्तु भी है, क्योंकि इसी के माध्यम से वह अपने इच्छित विश्वासों को नवीन कलेवर देता है। अतः किसी भी वस्तु का तब तक वर्णन नहीं किया जा सकता जबकि उसमें "दृष्टा भाव" न हो, और यह "दृष्टि" वेदना की देन है जिसे आधार बनाकर "अज्ञेय" ने लिखा है कि - "वेदना में एक शक्ति है, जो दृष्टि देती है। जो यातना में है वह दृष्टा हो सकता है।"⁵ किन्तु दृष्टा होने पर भी क्या कोई व्यक्ति कवि बन सकता है? उत्तर है नी, क्योंकि - "सामान्य जन में, बहुधा उचित शब्द सम्पदा नहीं होती कि जिससे वह अपने सूक्ष्म भावों और आवेशों को ठीक-ठीक प्रस्तुत कर सके।"⁶ इससे सिद्ध होता है कि कवि एक असाधारण व्यक्तित्व सम्पन्न प्राणी है।

आचार्य अभिनव गुप्त के गुरु भट्टतटोत कवि को स्वरूप वर्णन के अन्तर्गत "मन्त्रदृष्टा" मानते हैं। चूँकि वैदिक साहित्य में "ऋषियों" को मन्त्रदृष्टा माना गया है - "ऋषयो मन्त्रदृष्टारः।"⁷ अतः कवि जो कि मन्त्रदृष्टा है - "अनृषि" नहीं ही है। लेकिन "ऋषि" और "कवि" के मत्र में फर्क है, जहाँ ऋषि, परमसत्ता के दिग्दर्शन के लिए मन्त्रों का प्रयोग करता है। वहीं पर कवि वस्तु में अन्तर्निहित सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावों का उद्घाटन करता है, अतः कवि के लिए "दर्शन" का अभिप्राय है किसी भी वस्तु [आब्जेक्ट] को तात्त्विक रूप से जानना। चूँकि कवि द्वारा वस्तु के अन्तर्निहित भावों को पहचानना ही न केवल इष्ट है बल्कि उसकी अभिव्यक्तिकरण भी जरूरी है, अतः कवि ऐसे व्यक्ति को कहा जा सकता है जो "वर्णन" और "दर्शन" दोनों में समान पैठ रखता हो।

किसी भी कवि द्वारा वस्तु का "दर्शन" और "वर्णन" जिस तत्व द्वारा किया जाता है उसे "प्रतिभा" कहते हैं। वह इसी के सहाने सृजन करता है किन्तु वह सृष्टि सृजन ब्रह्मा की सृष्टि से इस अर्थ में विलग है कि जहाँ ब्रह्मा अपनी ही स्वी कृति में एकात्मिक स्वतन्त्रता का अनुभव नहीं करता

बल्कि वह प्रत्येक कृति को उसके कर्म फल के अनुसार ही सृजित करता है वही कवि अपनी रचना में पूर्णतया स्वतन्त्र है उसकी जैसी रूचि होगी, उसके जो विश्व के सपने हैं इच्छित विश्व है, किसी भी समस्या का समाधान है, इन सबकी अभिव्यक्ति के लिए उसके व्यक्तित्व और परिवेश की समयोग होता है इसीलिए कवि को ब्रह्मा से भी ऊँची हैसियत वाला माना गया है -

"अपारे काव्य संसारे कविरेक प्रजापति ।

यथास्मै रौचते विश्वम् तथेद परिवर्तते।"⁸

आचार्य मम्मट ने अपने "काव्य प्रकाश" के मगला चरण में ही "कविसृष्टि" और "ब्रह्मासृष्टि" में अद्भुत अन्तर बताया है "मम्मट" का मानना है कि प्रजापिता के द्वारा निर्मित सृष्टि में जहाँ एक किस्म का नियतिवाद है वही पर वह सत् रज तम् आदि गुणों से सम्पन्न होने के कारण वह सुख, दुःख और मोह पैदा करती है। कवि-सृजित सत्य न केवल नियतिवाद से सर्वथा युक्त है वरन् वह आनन्दोत्पादक भी हैं। साहित्य इसी कारण ट्रेजिक होने के बावजूद भी आनन्द को उद्भूत करता है। मम्मट ने इसी को श्लोकबद्ध करते हुए लिखा है कि - नियति-कृत नियम रहिता - माहलादैकमयी मनन्य परतन्त्राम्। नवरस रूचिरो निर्मत मादधती, भारती कवेर्जयति।"⁹

जैसा कि पहले ही कहा जा चुका है कि साहित्य शब्द की अवधारणा अपने सामयिक अर्थ की अपेक्षा प्राचीन है। प्राचीन शब्द का प्रयोग सर्वप्रथम राजशेखर ने काव्यमीमांसा में किया है। उन्होंने लिखा है कि - पचमी साहित्य विद्या इति यायावरीय । सा हि चतसृणामपि विद्याना निष्पन्द ।¹⁰

आचार्य राजशेखर ने साहित्य की अर्थ मीमांसा करते हुए लिखा है - "शब्दार्थयो यथावत् सहभावेन विद्या, साहित्य विद्या।"¹¹ आचार्य राजशेखर यहाँ पर अपने पूर्ववर्ती भामह से प्रभावित हैं, जिन्होंने पहले ही लिख दिया था - "शब्दार्था सहितौ काव्यम्।"¹² स्पष्ट रूप से साहित्य और काव्य एक ही है। कहने की आवश्यकता नहीं कि साहित्य में जहाँ काव्य अन्तर्निहित है वही पर काव्य भी साहित्य का पर्याय है। अतः अब इस बात की कोई गुंजाइश

रह ही नहीं जाती कि साहित्य की अवधारणा, कविता की अवधारणा से कुछ भी भिन्न है। दरअसल भामह के काव्य लक्षण में आया "संहितो" शब्द बड़े मार्के का है क्योंकि "इसी में भाववाचक व्यञ्जक प्रत्यय करने पर साहित्य शब्द बनता है - "सहितयो भाव साहित्यम्।"¹³ आचार्य भोज ने भी साहित्य की यही परिभाषा दी है वे "शृंगार प्रकाश" में प्रश्न उठाते हैं कि - "किं साहित्यम्? शब्दार्थयो य सम्बन्ध।"¹⁴ आचार्य कुन्तक ने भी "वक्रोक्ति जीवितम्" में शब्द और अर्थ की सम्पृक्ति को ही साहित्य माना है, वे लिखते हैं कि - "शब्दार्थो सहितो वक्रकवि व्यापार शालिनो। बन्धे व्यवस्थितौ काव्यं तद्विदाह्लादकारिणी।"¹⁵ चूँकि उन्होंने "वक्रोक्ति" को ही काव्य का प्राण माना है अतः उसमें शब्द और अर्थ के साथ वाग्वदिग्धता का पुट भी देते हैं।

महाकवि कालिदास ने भी "अभिज्ञान शाकुन्तलम्" के मंगलाचरण में "पार्वती परमेश्वरौ" की आराधना "वागर्थादिव सम्पृक्तौ" कहकर ही की है। गोस्वामी तुलसीदास जी ने भी "वर्णनाम् अर्थ सघानाम् रसानां छन्दसामपि। मंगलानाम् च कर्तारो बन्दे वाणी विनायको।"¹⁶ कहके संकेत किया है। कहने का कुल मतलब यह है कि शब्द और अर्थ की सम्यक्ता से कविता या साहित्य का सृजन होता है।

प्राचीन आचार्यों की भाँति हिन्दी के नव्याचार्यों ने भी साहित्य की अवधारणा को नवीन आयाम देने की कोशिश की है। इस सन्दर्भ में सर्वप्रथम आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी का "काव्य और कविता" नामक निबन्ध मशहूर है उनकी दृष्टि में - "कविता सरल प्रत्यक्षमूलक और रागात्मक होनी चाहिए।"¹⁷ यहाँ यह बता देना आवश्यक है कि आचार्य प्रवर पाश्चात्य विचारक "जान मिल्टन" से अत्यधिक प्रभावित है तथा उसके द्वारा काव्य के जो तीन गुण, "सादगी असलियत और जोश" बताए गए हैं, न केवल वे उसका कायल हैं बल्कि इन्हीं तीनों गुणों की अन्विति को ही काव्य मानते हैं। लिखते हैं कि - "सादगी असलियत और जोश" यदि ये तीनों गुण कविता में हो तो कहना ही क्या है। परन्तु बहुधा अच्छी कविता में भी इनमें से एकाध गुण की कमी पाई जाती है। कभी-कभी देखा जाता है कि कविता में केवल जोश रहता है, सादगी और असलियत नहीं। कभी-कभी

सादगी और जोश पाये जाते हैं असलियत नहीं। परन्तु बिना असलियत के जोश का होना कठिन है। अतएव कवि को असलियत का सबसे अधिक ध्यान रखना चाहिए" यहाँ पर देखने की बात यह है कि द्विवेदी जी जिस "असलियत" की बात करते हैं उससे उनका क्या तात्पर्य था? वैसे ही देखा जाए तो "असलियत" का अर्थ होगा "जस का तस" अर्थात् यथार्थ का आग्रह, किन्तु कविता केवल इतिवृत्ति ही नहीं होती बल्कि उसमें कवि के व्यक्तित्व का अभिनव सन्निवेश पाया जाता है अतः "असलियत" का यह सकीर्ण अर्थ नहीं लिया जा सकता। हालांकि खुद आचार्य प्रवर की टिप्पणी है कि - "कविता में झूठ का अंश कुछ न कुछ अवश्य होता है। असभ्य अथवा अर्द्ध सभ्य लोगों को यह अंश कम खटकता है, शिक्षित और सभ्य लोगों को बहुत ससार में जो बात जैसी देख पड़े कवि को उसको वैसी ही वर्णन करना चाहिए।"¹⁸

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के अनुसार - "जिस प्रकार आत्मा की मुक्तावस्था ज्ञानदशा कहलाती है, उसी प्रकार हृदय की मुक्तावस्था रस दशा कहलाती है। हृदय की इसी मुक्ति की साधना के लिए मनुष्य की वाणी जो शब्द विधान करती आयी है उसे कविता कहते हैं।"¹⁹ आचार्य शुक्ल साहित्य का सम्बन्ध "जगत" से जोड़ते हैं यह जगत "रूपात्मक" है वे लिखते हैं कि - "अनन्त रूपात्मक क्षेत्र में यह व्यवसाय चलता रहता है उसका नाम है जगत। जब तक कोई अपनी पृथक् सत्ता की भावना को ऊपर किए इस क्षेत्र के नाना रूपों और व्यापारों से को अपने योग क्षेत्र, हानि-लाभ, सुख, दुःख आदि से सम्बन्ध करके देखता है तब तक उसका हृदय एक प्रकार से बद्ध रहता है। इन रूपों और व्यापारों के सामने जब कभी वह अपनी पृथक् सत्ता की धारणा से छूटकर अपने आपको बिल्कुल भूलकर विशुद्ध अनुभूति मात्र रह जाता है तब वह मुक्त हृदय हो जाता है।"²⁰

साहित्य की अवधारणा का स्वरूप प्रसाद जी की नज़रों में "आत्मा की संकल्पात्मक अनुभूति" है। उनका इस सम्बन्ध में "काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध" शीर्षक निबन्ध संग्रह बहुत ही मार्के का है जिसमें वे साहित्य की एक सुचिन्तित विचार सरणि को सामने लाते हैं। लिखते हैं कि - "काव्य आत्मा की

सकल्पात्मक अनुभूति है, जिसका सम्बन्ध विश्लेषण, विकल्प या विज्ञान से नहीं है। वह एक श्रेयमयी प्रेय रचनात्मक ज्ञान धारा है।"²¹ प्रसाद जो ने "श्रेय" के माध्यम से सत्य और सौन्दर्य के समन्वय का प्रयास किया है।

डॉ० जगदीश गुप्त जो कि कविता में "सृजनात्मकता" (क्रियेटिविटी) की बात करते हैं वह आकस्मिक रूप से प्रसाद की "रचनात्मकता" में सान्निहित है, यहाँ महत्वपूर्ण बात यह है कि डॉ० नामवर सिंह ने छायावादी कविता की अनुभूति - अनुभूति की शब्दावली से लगभग खीझकर डॉ० गुप्त पर जो आक्षेप करते हैं और जिस नए तत्व "सृजनात्मकता" को नयी कविता का सर्वाधिक महत्वपूर्ण तत्व घोषित करता हैं वह अद्भुत रूप से छायावादी कवि प्रसाद ने पहले ही कह दिया। डॉ० जगदीश गुप्त के अनुसार "कविता सहज आन्तरिक अनुशासन से युक्त अनुभूति जन्य सघन लयात्मक शब्दार्थ है, जिसमें सह-अनुभूति उत्पन्न करने की यथेष्ट खमता निहित रहती है।"²² इस परिभाषा में डॉ० नामवर सिंह को जो तल्खी है वह यह कि - "इसमें छायावाद का अवशिष्ट तो रह गया पर नई कविता जड़ न जमा पाई।"²³ यहाँ देखने योग्य बात यह है कि जो परिभाषा डॉ० गुप्त द्वारा दी गयी है वह डॉ० सिंह को "परम्परा से जोड़ने की धृष्टता" लगती है और जिसमें डॉ० गुप्त कविता क्या नहीं है? जैसा प्रश्न उठाते हैं तो डॉ० सिंह उसे सहमत होते हैं डॉ० जगदीश गुप्त लिखते हैं कि - "जो कथन सृजनात्मक (क्रियेटिविटी) और संवेदनीयता (इमोटिविटी) से रहित है, उसे किसी भी स्तर पर कविता नहीं कहा जा सकता।"²⁴ इससे भी स्पष्ट होता है कि कविता में डॉ० गुप्त संवेदनीयता के साथ-साथ "क्रियेटिविटी" को भी बहुत महत्व देते हैं।

साहित्य की अवधारणा : मुक्तिबोध

मुक्तिबोध साहित्य को भावों का अजस्र प्रवाह मानते हुए भी वस्तु पक्ष पर अधिक जोर देते हैं, क्योंकि वह केवल "अनायास प्रवाहित होने वाले स्वच्छन्द भावों का ही प्रवाह नहीं है बल्कि "सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदनों के तीव्र मानसिक प्रतिक्रिया" का फल है। वे भाव और ज्ञान, वस्तु और

अनुभूति. दोनो की सहकारिता को मानते हैं। उनका मानना है कि यदि वस्तु के अन्तर्गतत्व का ज्ञान है भी तो, वह संवेदना से हटकर काव्योपयोगी नहीं रह पायेगा।

उन्होंने अपने साहित्यिक मानदण्डों को विकसित करने में जिन तीन तत्वों का सर्वाधिक महत्व दिया वे हैं - 1 द्वन्द्व, 2 वास्तविकता में बौद्धिक दृष्टि से अन्तःप्रवेश, 3 विश्वदृष्टि का निर्माण। वे काव्य में "भाव पक्ष के साथ विभाव पक्ष" के चित्रण पर बल देते हैं क्योंकि बिना इसके सम्यक् परिपालन से कवि हृदय की अत्यन्त सूक्ष्म संवेदनाओं को मूर्तिमान नहीं किया जा सकता और न ही जीवन-जगत की प्रत्येक स्पन्दन को वह अनतस्थ ही कर सकता है।

मुनिबोध वैचारिकता के स्तर पर पूर्ण मार्क्सवादी थे किन्तु ऐसे मार्क्सवादी नहीं जिनकी लेखनी और कथनी में भेद हो, असल में उनका साहित्य ही उनके पूरे व्यक्तित्व का सुन्दरतम निदर्शन है। उनका काव्य-सत्य कठिन वैचारिक और भावात्मक संघर्ष का नमूना है। वे अनुभव और विचार दोनों ही स्तरों पर समस्या के सरलीकरण के सर्वथा विरुद्ध थे। इसीलिए प्रसाद की कामायनी में वर्णित जो मनु समस्या है उसके प्रसादीय समाधान से झुंझलाते हैं। वे लिखते हैं कि - "इस दर्शन के जरिये प्रसाद जी ने मनु समस्या के सम्बन्ध में दुनिया को कोई नया सन्देश नहीं दिया है और उस रूप में जो कुछ प्रस्तुत किया है वे न सन्देश हैं न मनु समस्या का हल।" इस सन्दर्भ में वे प्रसाद जी तथा "टॉलस्टाय" के "मानवतावाद" की तुलनात्मक विवेचना करते हुए टॉलस्टाय के कमजोर चरित्र (रिसेक्सन उपन्यास का नायक) को प्रसाद के "मनु" से उत्तम ठहराते हैं। उनका मानना है कि - "कमजोर चरित्रों का प्रस्तुतीकरण गुनाह नहीं है। गुनाह है उनका वायवीय × उच्चतर रूपान्तरण जो कलाकार कमजोर चरित्रों की वास्तविक भीतरी समस्या खड़ी कर उसका समाधान, उसका निराकरण, व्यक्तित्व के वायवी रूपान्तरण द्वारा उपस्थित करता है। निश्चय ही वह लेखक मानव जीवन की उन्नतिपरक शक्तियों की वास्तविकता के प्रति अश्रद्धा ही प्रकट

करता है। यदि मनुष्य अपनी कमजोरियों पर विजय प्राप्त कर सकता है तो वह इस सामाजिक विश्व में रहकर ही। इसको हटाकर जो तथाकथित हल खड़ा किया जाता है वह मनुष्य का अपना हक नहीं है।"²⁵ जिस प्रकार से मार्क्स ने समस्त सम्बन्धों और विश्व के परिचालन का आधार आत्मा को न मानकर जगत को मानते हुए कहा है कि - "क्या यह जानने के लिए रहन अन्त अनुभूतियों की आवश्यकता है कि अपने सामयिक सम्बन्धों में तथा सामाजिक जीवन में मानव के विचार, दृष्टिकोण और परम्पराएं या संक्षेप में मानवीय चेतना भौतिक परिस्थितियों में होने वाले परिवर्तनों के साथ ही परिवर्तिज होती है।"²⁶ (पेज-147. विभानु सिंह समाज दर्शन का परिचय। मुक्तिबोध वैसे ही आन्तरिक जीवन को वास्तविक जीवन जगत तथा परिस्थितियों से विकसित होना मानते हैं उनकी इसीलिए कला के सम्बन्ध में या साहित्य के सम्बन्ध में अवधारणा है कि - "कला अभ्यान्तर के बाह्यीकरणका एक रूप है।"²⁷ (पेज-8 आत्मसंघर्ष।) किन्तु यहाँ यह समझना भूल होगी कि साहित्य के लिए केवल आभ्यन्तर को ही महत्व देते हैं। असल में व्यक्ति, कवि या कलाकार को जो आभ्यन्तर है वह बाह्य से क्रिया प्रतिक्रिया स्वरूप ही सम्पन्न हुआ है। लिखते हैं कि - "हमारे जन्म काल से ही शुरू होने वाला हमारा जो जीवन है वह बाह्य जीवन जगत के आभ्यन्तरीकरण द्वारा ही सम्पन्न और विकसित होता है। यदि वह आभ्यन्तरीकरण न हो तो हम कृमि - पानी का जीव हायड्रा बन जायेंगे भाव सम्पदा, ज्ञान सम्पदा, अनुभव समृद्धि उस अन्तर्गत व्यवस्था ही का अभिन्न अंग है कि जो अन्तर्गत व्यवस्था हमने बाह्य जीवन जगत के आभ्यन्तरीकरण से प्राप्त की है। हम मरते दम तक जीवन जगत का आभ्यन्तरीकरण करते जाते हैं। किन्तु साथ ही बातचीत बहस, लेखन, भाषा, साहित्य और काव्य द्वारा हम निरन्तर स्वयं का बाह्यीकरण करते जाते हैं। बाह्य का आभ्यन्तरीकरण और आभ्यन्तर का बाह्यीकरण एक निरन्तर चक्र है। यह आभ्यन्तरीकरण और बाह्यीकरण मात्र मनन जन्य नहीं वरन् कर्मजन्य भी है।"²⁸

मुक्तिबोध के समकालीन कवि विचारक पंत कविता को "परिपूर्ण क्षणों की वापी" मानते हैं किन्तु वे परिपूर्ण क्षण क्या हैं उनकी "भूमिका" में खुलता नहीं है। इन्हीं पत जी के साहित्यिक विकासमान रूप, को देखकर मुक्तिबोध

बहुत खुश होते हैं तथा इनको समस्त छायावादी कवियों में से जनता के अधिक नजदीक पाते हैं, किन्तु वैचारिक स्तर पर पत जिसे काव्य मानते हैं वह मुक्तिबोध को कभी मजूर नहीं था। उनके लिए कविता कोई मुकम्मल या रीतिबद्ध शैली मात्र नहीं है और उन्हें ऐसी बैरमुकम्मल रचना के लिए कोई क्षोभ भी नहीं है वे तो साफ-साफ कहते हैं कि -

जिन्दगी की, मन की
तसवीरे फिलहाल नहीं बना पायेगे
अलबत्ता पोस्टर हम लगा जायेगे
हम धधकाएंगे
मानो या मत मानो
इस नाजुक घड़ी में
चद्र है सविता/पोस्टर ही कविता है।²⁹

जैसा कि हमारे प्राचीन मनीषियों ने कवि के लिए "दर्शन" और "सर्जन" इन दोनों का सम्यक निर्वहण, आवश्यक तत्त्व माना था, और इस "दर्शन" की रूपरेखा दिखाते हुए माना कि किसी भी तत्त्व का सूक्ष्मतम पर्यवेक्षण "दर्शन" है। यह "दर्शन" तत्त्व कवि के विचारों से कही न कही बहुत गहरे जुड़ा है। यदि विचार को साहित्य का केन्द्रीय तत्त्व कहा जाय तो अतिशयोक्ति न होगी। यदि किसी कवि की विचार सरणि को समस्त रूप से न आका गया तो उसकी भाव-धारा को समझने में बड़ी अड़चन खड़ी हो सकती है। क्योंकि विचार और भाव एक दूसरे से इस तरह जुथे हैं कि उनको परस्पर विच्छिन्न करके मूल्यांकित नहीं किया जा सकता। विचारों और भावों की इस अन्तःसूत्रता की मुक्तिबोध "ज्ञानात्मक सवेदन" और "सवेदनात्मक ज्ञान" कहकर प्रकट करते हैं उनके द्वारा प्रयुक्त शब्द "सत-चित्त-वेदना" भी इसी अन्तःसूत्रता की प्रकारान्तर से पहचान है क्योंकि समकालीन परिस्थितियों में सत और चित्त से "आनन्द" की उत्पत्ति हो ही नहीं सकती क्योंकि सामाजिक यथार्थ [सत] और उसका बोध [चित्त] इतना हृदय विदारक है कि उसका परिणाम केवल दुख और करुणा ही हो सकता है। यहाँ आकर मुक्तिबोध आचार्य शुक्ल के एकदम नजदीक

मालुम होते हैं। क्योंकि वे भी "भावना" को ज्ञान की सहचरी" मानते हैं इसी आधार पर वे कामायनी में "बुद्धिवाद" का विरोध स्वीकार न करके श्रद्धा के ऊपर पैरोडी भी करते हैं "रस पगी रही पाई न बुद्धि"। मुक्तिबोध ने जिसे "बाह्य का आभ्यन्तीकरण और अभ्यातर का बाह्यीकरण कहकर काव्य की परिकल्पना को नवीन आयाम दिया वह बहुत कुछ आचार्य शुक्ल के ही रूबरू है, आचार्य शुक्ल के ही रूबरू है, आचार्य शुक्ल भी जगत और मन के अन्तःसम्बन्धों की पडताल करते हुए मानते हैं कि - "यही बाहर हँसता खेलता रोता गाता, खिलता-मुरझाता जगत भीतर भी है। जिसे हम मन कहते हैं। जिस प्रकार यह जगत रूपमय और रतिमय है उसी प्रकार मन भी।"³⁰

"विचार" को चिन्तन का औरस पुत्र कह सकते हैं किसी भी गहन छानबीन के पश्चात हम जिस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं, वही वस्तुतः हमारा विचार है। किन्तु मुक्तिबोध के लिए विचार किसी चिन्तन का ही परिणाम नहीं है, बल्कि कर्म क्षेत्र से उद्भूत बातें हैं, वे लिखते हैं कि -

विचार आते हैं - लिखते समय नहीं,
बोझ ढोते वक्त पीठ पर
सिर पर उठाते समय भार
परिश्रम करते समय³¹

मुक्तिबोध का सृजन जिस समय हुआ वह वस्तुतः एक कठिन समय था। वे लिखते हैं कि "आज का कवि असाधारण असामान्य युग में जी रहा है वह एक ऐसे युग में है, जहाँ मानव सभ्यता सम्बन्धी प्रश्न महत्वपूर्ण हो उठे हैं। समाज भयानक विषमताग्रस्त हो गया है। चारों ओर नैतिक ह्रास के दृश्य दिखाई दे रहे हैं। शोषण और उत्पीड़न पहले से बहुत अधिक बढ़ गया है।"³² इसीलिए अशोक बाजपेई उनको "एक कठिन समय के कठिन कवि" मानते हैं। इन स्थितियों में और किस साहित्य की अवधारणा की जा सकती है सिवाय इसके कि -

"मेरी एक कविताएँ
भयानक हिडिंबा है
वास्तव की विस्फारित प्रतिमाएँ
विकृताकृति-बिम्बा हैं।"³³

किन्तु इनकी कविताएँ केवल "विकृताकृति बिम्बा" ही नहीं हैं बल्कि -

"पूर्ण अवस्था वह
निज सभावनाओं, निहित प्रभावों, प्रतिभाओं की
मेरे परिपूर्ण का आविर्भाव
हृदय में रिस रहे ज्ञान का तनाव वह,
आत्मा की प्रतिमा"³⁴ - भी है,

जिसमें-

सकल धर्मा चेतना का
रक्त प्लावित स्वर- भी शामिल है।³⁵

तथा जो - "हृदय के गुप्त स्वर्णाक्षर" से लिखी गयी है।

कलाकार जितना अधिक अपनी कला में अन्तः प्रवेश करता है उतना ही वह अपने युग और जाति की चेतना में अन्तः प्रवेश करता है, जबकि एक सामान्य कलाकार भले ही उसकी रचना समान रूप से प्रामाणिक सामाजिक दस्तावेज हो, प्रभावहीन होने के साथ-साथ अपने युग का प्रतिनिधित्व भी नहीं करती। केवल सही अर्थों में महान कलाकार ही अपने समय की पूर्ण अभिव्यक्ति करने में समर्थ होता है और "एक समग्र राष्ट्र और समग्र युग के अस्तित्व के स्वरूप को प्रकट करने के लिए एक लेखक एक सम्पूर्ण युग और सम्पूर्ण राष्ट्र की सहानुभूति को अपने चारों ओर जुटा लेता है।

कला इस प्रकार समाज की सामूहिक अभिव्यक्ति है। महान साहित्य युग की चेतना को लगभग वैसा ही मूर्तिमान करता है जैसे कि वह युग होता है। इसीलिए हेनल के साहित्य की अवधारणा थी कि वह - मध्य वर्ग का महाकाव्य होता है।" मुक्तिबोध ने भी अपने काव्य का आधार इसी मध्यवर्ग को ही बनाया है। उनकी क्लासिक रचना "अंधेर में" इसी मध्यवर्गीय जन को ही आधार बनाकर चलती है। यद्यपि वह इसमें इसी वर्ग की कटु आलोचना भी करते हैं।

"उदरभरि बन अनात्म बन गये,
भूतों की शादी में कनात से तन गये
किसी व्यभिचारी के बन गये बिस्तर,

× × × × × × × × × × × × ×

बहुत-बहुत ज्यादा लिया, दिया बहुत-बहुत कम
मर गया देश, अरे, जीवित रहे मये तुम!!³⁶

किन्तु बावजूद इस आत्मभर्त्सना के उनको इसी वर्ग में सभावना के बीज भी दिखाई देते हैं। "मुक्तिबोध के कवि व्यक्तित्व का यही वह पहलू है, जो उन्हें खूखार सिनिक, सशयवाद होने से बचा लेता है।"³⁷

जैसा कि पहले ही कहा जा चुका है कि प्रत्येक कालजयी रचना अपने युग की सार्थक और पायेदार पहचान हुआ करती है, और इसमें वस्तुतः उसका युग उसका परिवेश मुखरित होता है। क्या आज की इन स्थितियों से कोई भी समझदार व्यक्ति गुरेज कर सकता है जिसमें इस युग की समग्रता झलक मारती है —

"विचित्र प्रोफ़ेसन
गम्भीर विवक मार्च

× × × × × × × × × × ×

कर्नल, बिग्रेडियर जनरल मार्शल
कई और सेनापति, सेनाध्यक्ष,
चेहरे वे मेरे जाने-बूझे से लगते हैं।³⁸

जिनको देखकर काव्य नायक हैरान होता है कि —

"बड़े-बड़े नाम कैसे शामिल हो गये इन बैंड दलों में"

जिनकी कविताओं लेखों तथा आलोचनाओं को काव्य नायक कई एक पत्र-पत्रिकाओं में पढ़ चुका है। किन्तु वे लेख और आज की उनकी करतूत में कितना फर्क है। इस "मृत दल की शोभा यात्रा में" वे शहर के कुख्यात हत्यारे "डोमाजी उस्ताद" के साथ कंधे से कंधा मिलाकर चलते हुए अपना गौरव समझते हैं। क्या यह आज का समाजिक सच नहीं है? जिसमें बड़े-बड़े खद्दरधारी तोदीले नेता आगे बढ़कर जनता से फूल-माला ग्रहण करते हैं किन्तु उनके पीछे का धिनौना व्यक्तित्व वह क्रूर, हत्यारा, डोमाजी उस्ताद ही है। जो शहर में बाहे-बगाहे

दया और मार-काट करवाता है। इस सन्दर्भ में डॉ० नामवर सिंह का यह काव्य युक्तिसंगत प्रतीत होता है कि - "ए दुस्वप्न उन्ही लोगो को अवास्तविक लग सकते हैं जो बड़ी से बड़ी दुर्घटना के अभ्यस्त हो चुके हैं और जिनकी खाल मोटी हो चुकी है।"³⁹

मुक्तिबोध के काव्य की दुनिया समकालीन भारत की नगी तस्वीर है जिसकी 2/3 जनसंख्या भूख और गरीबी से त्रस्त है। क्या यह भी पूछने की बात जो सकती है कि भारत में - 'रेफ्रिजरेटो, विटैमिनो, रेडियोग्रेमो के बाहर की गतियों की दुनिया में मेरी वह भूखी बच्ची मुनिया है शून्यो में, पेटों की आंतों में न्यूनो की पीड़ा है। छाती के कोषों में रहितों की व्रीडा है।"⁴⁰ इसका उत्तर है - हाँ ऐसा ही है, जिनमें लोगो का यथार्थ यही है कि -

"शून्यो में घिरी हुई पीड़ा ही सत्य है
शेष सब अववास्तव अयथार्थ मिथ्या है भ्रम है।
सत्य केवल एक जो कि
दुःखों का क्रम है।"⁴¹

इन दुःखों की क्रमिकता से तभी निजात मिल सकती है जब समस्याओं का सरलीकरण न करके उनका झूठा संतुलन या समन्वय का ढोंग न किया जाय, वह लिखते हैं कि -

"मुझसे भागते क्यों हो
सुकोमल काल्पनिक तल पर
नहीं है द्वन्द्व का उत्तर
तुम्हारी स्वप्न वीथी कर सकेगी क्या
बिना सहार के, सर्जन असंभव है
समन्वय झूठ है।
सब सूर्य फूटेंगे
व उनके केन्द्र टूटेंगे
उड़ेंगे खण्ड
बिखरेगे गहन ब्रह्मांड में सर्वत्र
उनके नाम में तुम योश दो।"⁴²

यही कारण है कि वे नई कविता को "पुराने काव्य युग" से कहीं अधिक बहुत अधिक अपने परिवेश के साथ "द्वन्द्व स्थिति" से प्रसूत मानते हैं। क्योंकि इसी द्वन्द्व की ही देन "तनाव" है - "जो बाह्य पक्ष और आत्मपक्ष के द्वन्द्व से उपजता है। इसीलिए वे साहित्य के विषय में अपनी मशा जाहिर करते हुए लिखते हैं कि साहित्य या काव्य - "वैविध्यमय जीवन के प्रति आत्मचेतस् व्यक्त की सवेदनात्मक प्रतिक्रिया है।"⁴³ चूँके आज का वैविध्यमय जीवन विषम और उसकी सभ्यता हास ग्रस्त है, अतः उसको मूर्तिमान करने वाला साहित्य स्वाभाविक रूप से "तनावजनित" हो होगा।

अपने साहित्यिक परिधि के भीतर भी कवि को यही दुश्चिन्ता है कि -

"क्या उत्पीड़को के वर्ष से होगी
न मेरी मुक्ति"⁴⁴

और इस उत्पीड़न के खिलाफ वे निम्न मध्यवर्ग को लामबन्द करते हैं। उनका मानना है कि व्यक्ति की मुक्ति तभी संभव है जब वह अपने को समष्टि में समाहित कर ले। वे लिखते हैं कि - "मेरा अपना ख्याल है (बहुत से लोग इसे नहीं मानेंगे) प्रत्येक आत्मचेतस् व्यक्ति को अपनी मुक्ति की खोज होती है और वह किसी व्यापकतर सत्ता में विलीन होने में ही अपनी सार्थकता समझता है किन्तु आज की दुनिया में यह व्यापकतर सत्ता विश्व मानवता तथा तत्सम्बन्धी मूर्तिमान समस्याएँ और प्रश्न ही हो सकते हैं। अतएव प्रत्येक लेखक एक विशेष अर्थ में, इसी उच्चतर सत्ता में केवल विलीन ही नहीं होता वरन् वह विलीन होकर क्रियाशील हो उठता है। संक्षेप में मुक्ति व्यापक व्यापकतर क्रियाशीलता का दूसरा नाम है।"⁴⁵

इसीलिए उनकी कविताओं में "नए-नए सहचरों की तल्लश है -

"सवाल है मैं क्या करता था अब तक
भागता फिरता था सब ओर
फजूल है इस वक्त कोसना खुद को।
एकदम जरूरी दोस्ता को खोजू

पाऊ मैं नये-नये सहचर
सकर्मक सत्-चित् वेदना-भास्वर।⁴⁶

कवि को लगता भी है कि -

अनजाने हाथ मित्रता के
मेरे हाथो मे पहुँच उष्मा भरते है
मे अपनो से घिर उठता हूँ
मैं विचरण करता सा हूँ एक फँटेसी मे
यह निश्चित है कि फँटेसी कल वास्तव होगी।"⁴⁷

यही पुढ विश्वास ही कवि की अदम्य जिजीविषा है जिसे ढाल बनाकर वह नाना सन्तापो को सहन कर गया।

साहित्य जीवन की शुरूआत मे मुक्तिबोध ने अपनी कविताओं मे किसी ऐसे समग्र दर्शन की अवधारणा से इंकार किया है जो कविता को एक तथा-कथित वैचारिक ग्राउन्ड प्रदान करती है। वह दर्शन की उपेक्षा इसलिए करते है कि वह एक ऐसी - "बौद्धिक ज्ञान व्यवस्था है जो - "दिमाग के दरवाजे बन्द बन्द करके, दिमाग की सन्दूकची मे दिल को दबा देती है।"⁴⁸ फिर भी वे उन बातो को अपने काव्य मे बराबर तरजीह देते रहे जो कि किसी भी दर्शन की बुनियादी बातें हो सकती है। वे उन बुनियादी बातो का जिक्र करते हुए लिखते हैं कि . "जिन्हें जनसाधारण, अपने हृदय मे अनुभव करते हैं। जैसे - अन्याय का प्रतिकार, मानव साम्य की स्थापना का प्रयत्न, विकृत स्वार्थवाद और भ्रष्टाचार का विरोध, सामाजिक सम्बन्धों में प्रेम और त्याग की भावना, अहकार की उग्रता का विरोध, अपने घर में सोफासेट रखने के लिए बुद्धि को बेच देने तथा धन द्वारा बुद्धि के खरीदे जाने का विरोध। "समझौता परस्ती के खिलाफ लड़ाई और साधारण भारतीय जनमत के प्रति भक्ति और अनुराग।। क्या ये बातें किसी व्यापक जीवन दर्शन मे नहीं आ सकती।। क्या जीवन दर्शन के लिए हमे पश्चिमी सूक्ष्मताओं की पच्चीकारियो तक जाना होगा।"⁴⁹

यहाँ निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि यही "व्यापक दर्शन" कवि की समग्र रचनाओं में यत्र-तत्र-सर्वत्र फैला पड़ा है। वजह यही है कि जिस कवि के लिए और शायद प्रत्येक सर्जक के लिए "परम अभिव्यक्ति" ही

साहित्य की वास्तविक अवधारणा है, वह निश्चित ही किसी एक नाप जोख या किसी रूढ़ दर्शन विशेष से सम्पादित नहीं की जा सकती, वह तो -

"लगातार घूमती है जग मे
पता नहीं जाने कहाँ, जाने कहाँ
वह है।"50

इसीलिए मुक्तिबोध की कविताओं मे एक तलाश, सामाजिक मुहिम के रूप मे विद्यमान है। यह खोज हो भी क्यों न, क्योंकि कवि को तो "चरित्र" और "वास्तविक चरित्र" मे फर्क करना है। बावजूद इसके भी उसकी आस्था और प्रतिबद्धता मानव और केवल मानव मे है। वह लिखता है कि -

"मुझे भ्रम होता है कि प्रत्येक पत्थर मे
चमकता हीरा है,
हर एक छाती मे आत्मा अधीरा है
प्रत्येक सुस्मित मे विमल सदानीरा है,
मुझे भ्रम होता है कि प्रत्येक वाणी मे
महाकाव्य पीड़ा है।"51

काश! ऐसा ही हो पाता तो शायद कवि की वह आश पूरी होती जिसमें - "घर मे परिवार मे, समाज मे मनुष्य को मानवोचित जीवन प्राप्त हो। आर्थिक तुला के आधार पर घर मे, परिवार मे, समाज मे मनुष्य के मोल को न आँका जाए। आर्थिक उत्पीड़न और शोषण मूलक यह जो भयानक समाज व्यवस्था है, वह हमेशा के लिए समाप्त हो और उत्पादन तथा श्रम के समस्त माध्यमों तथा साधनों पर पूरे समाज का अधिकार हो। किसी को किसी का व्यक्ति स्वातन्त्र्य खरीदने का अधिकार नहीं हो, न बेचने का।"52

xxxxxxxxxx

(ख) साहित्य की प्रयोजनीयता - इस ससार में मनुष्य जो भी कार्य करता है, उसका कोई न कोई प्रयोजन होता है। निष्प्रयोजन कार्य में वह प्रवृत्त हो ही नहीं सकता। क्योंकि साहित्यकार भी एक सामाजिक प्राणी है। अतः उसका सृजन भी किसी न किसी उद्देश्य या प्रयोजनीयता के कारण ही होगा। अब यह अवान्तर प्रसंग है कि सर्जक अपने उक्त उद्देश्य में सफल हुआ या नहीं, उसकी इस सफलता या विफलता की माप आलोचक करता है। लेखक के सामने किसी न किसी रूप में जीवन की वैविध्य समस्याएँ होती हैं जिनको कभी सपाट और कभी श्लिष्टार्थ में अपनी रचना में तरजीह देता है। उपरोक्त समस्याओं का हल ही साहित्यकार का प्रयोजन है।

किसी भी रचना में उद्देश्य को इसलिए भी अन्तर्महत्त्व प्राप्त है कि वही ऐसा तत्त्व है जो समस्त रचना की सार्थकता को प्रोद्भासित करता है। यहाँ यह कहना अप्रासंगिक नहीं है कि प्रत्येक रचना का जो भी उद्देश्य है और जैसा भी है उस रचना को संप्राप्त सक्रिय और जीवित रखने का साधन है। अतः किसी भी रचना में उद्देश्य की उपस्थिति, रचना की मूल्यवत्ता सिद्ध करती है।

प्राचीन काव्य शास्त्रीय चिन्तन में साहित्यिक प्रयोजनों के विषय में विभिन्न विद्वानों ने अपने-अपने विभिन्न मत व्यक्त किए हैं। जिसमें सबसे प्रथम स्थान आचार्य भरत मुनि को है, जिन्होंने तब की प्रचलित नाट्य विधा (जो प्रथम साहित्यिक विधा थी) को आधार बना कर नाट्य का प्रयोजन बताते हुए लिखा है कि -

"दुःखातीनां श्रमातीनां शोकतीनां तपस्विनाम्।
विश्राम जनत लोके नाट्यमेतद भविष्यति।।"^{५३}

स्पष्ट रूप से भरतमुनि का काव्य प्रयोजन दुःख, श्रम तथा शोक से संतुष्ट मानव को सुख प्रदान करना है। इससे उनकी लोकोन्मुखता का परिचय भी मिलता है। जिसमें उन्होंने तात्कालिक महान मानव लक्ष्य "मोक्ष" को अपने साहित्य-प्रयोजन में स्थान न देकर सीधे "लौकिक सुख" को ही

महत्त्व दिया है।

भरत के पश्चात आचार्य भामह का मत है जो साहित्य के प्रयोजन को कवि और पाठक दोनों को ध्यान में रखकर विवेचित किया है। उनका काव्य प्रयोजन कीर्ति तथा आनन्द होने के साथ-साथ "पुरुषार्थ चतुष्टय" की प्राप्ति भी है। वे काव्यालंकार में लिखते हैं कि -

धर्मार्थ काम मोक्षेषु वैचक्षण्य कलासु च।
करोति कीर्ति प्रीति च साधुकाव्यनिषेवणम्॥⁵⁴

काव्य प्रयोजनो की मीमांसा करते हुए आचार्य "मम्मट" ने अपने "काव्य-प्रकाश" में छ प्रकार के प्रयोजनो को स्थान दिया है। लिखते हैं कि -

"काव्य यशसेऽथेकृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतए।
सद्यः परनिर्वर्तये कान्ता-सम्मितयोपदेश मुजे॥"⁵⁵

अर्थात् उनके द्वारा काव्य के निम्न प्रयोजन हो सकते हैं - यश, अर्थ, व्यवहार ज्ञान, शिवेतर से रक्षा अर्थात् मंगल विधान, परमानन्द की सद्य अनुभूति, तथा कान्ता के सम्यक उपदेशदान। इसी का पद्यानुवाद भिखारी दास ने किया है, कहते हैं कि -

"एक लहे तप पुंजनि के फल।
ज्यो तुलसी और सूर गुसाईं।
एक कहै बहु सम्पति केशव,
भूपन जो वर वीर बडाई॥
एकनि को जस हि सो प्रयोजन,
हैं रसखानि रहीम की नाईं।
दास कवित्तान की चरचा
बुद्धिवतनि को सुख दै सब ठाई॥"⁵⁶

इतना ही नहीं काव्य से तो अत्यन्त सरलता पूर्वक पुरुषार्थ चतुष्टय की प्राप्ति ही मानती है जो कि नाना ज्ञान-विज्ञानो के सम्यक निसेवन से शायद न प्राप्त हो, इसी सन्दर्भ में आचार्य विश्वनाथ का प्रसिद्ध मत है -

चतुर्वर्ग फल-प्राप्ति सुखादल्पधियामपि।
कालादेव यतस्तेन तत्स्वरूप निरूप्यते।⁵⁷

चूँकि अल्प बुद्धि वालों को "दयेत तत्त्व" का वह ज्ञान नहीं सकता, अगर होगा तो वह अत्यन्त श्रम-साध्य ही होगा, किन्तु काव्य तो एक ऐसी विधा है जिसमें अल्प बुद्धि भी कुछ समय में सरलता पूर्वक धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष की प्राप्ति कर सकते हैं।

इस तरह से स्पष्ट रूप से प्राक्मनीषियों के काव्य का मुख्य प्रयोजन अन्तिम रूप से आनन्द और पुरुषार्थ चतुष्टय की सिद्धि ही है। साहित्य में जो तासीर होती है उससे बच कर कोई भी सहृदय नहीं जा सकता। उसका प्रभाव पाठक के जेहन में अवश्यभावी है, इसी को आधार बना कर हिन्दी के आद्यान्वेषक महावीर प्रसाद द्विवेदी का विचार है कि - "कविता यदि यथार्थ में कविता है तो संभव नहीं कि उसे सुनकर कुछ अगर न हो। कविता से दुनिया में आज तक बड़े-बड़े काम हुए हैं।"⁵⁸

द्विवेदी जी के यही "बड़े-बड़े काम" लेनिन के लिए "क्रांति" है।

जो किसी भी सफल रचनाकार के सृजन में किसी न किसी ढंग से आऽप्युत रहते हैं। वे रूसी क्रांति के सन्दर्भ में टॉल्स्टॉय के साहित्य का विवेचन करते "टालस्टाय ने क्रांति को नहीं पहचाना था फिर भी उनके साहित्य का अध्ययन रूढ़ी के सन्दर्भ में किया जा सकता है। अगर हमारे सामने वस्तुतः महान कलाकार है तो निश्चय ही उसकी रचनाओं में के महत्वपूर्ण पक्षों, पहलुओं का प्रतिनिधित्व मिलेगा।"⁵⁹

इससे स्पष्ट है कि रचनाकार कभी-कभी जाने-अनजाने ही अपने युग में प्रतिक्रिया करते वह सब कुछ कह जाता है जो कि उद्देश्य नहीं होता है। आत्म-चिन्तन के विविध विश्लेषण में रीतिकालीन कवि या लक्षणकार पूरी तरह से संस्कृत आचार्यों पर ही निर्भर हैं। उनका इस सन्दर्भ में कोई मौलिक चिन्तन नहीं है। किन्तु हिन्दी के आधुनिक विचारकों तथा कवियों ने न तो संस्कृताचार्यों तथा

न ही रीतिकालीन लक्षणकारों का अन्धानुकरण किया है। उन्होंने युग की बदलती हुई स्थितियों में अपने साहित्य-प्रयोजनों को निरूपण किया है। आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी जी काव्य में नैतिकता के अति आग्रही व्यक्ति थे। इसका कारण यह था कि रीतिकालीन भाव-बोध वाली रचनाएँ समाज में काफी कामाचार फैला चुकी थीं वे इसीलिए खीझते हुए कहते हैं कि- "इन पुस्तकों कि बिना साहित्य को कोई हानि न पहुँचेगी, उल्टा लाभ होना इसके न होने से समाज का कल्याण है। इनके न होने से नव-वयस्क युवा जनो का कल्याण है।"⁶⁰ जाहिर है वे साहित्य की एक प्रयोजन 'नैतिकता' भी मानते हैं, जिसके समाज में भीषण अनाचार व दुराचार की संभावना प्रबल होती है। इसीलिए वे काव्य के विषय के लिए "आदर्श चरित्र" को महत्व देते हैं। जो कि अपने प्रभाव से समाज में फैले प्रचंड अनाचार को शमित कर सके।

द्विवेदी युगीन महान राष्ट्रकवि मैथिलीशरण गुप्त जो कि आपाद महावीर प्रसाद द्विवेदी से प्रभावित थे। इसी नैतिकता को अपने काव्य-प्रयोजन में "आनन्द" से ऊपर महत्व देते हैं वे लिखते हैं कि -

"केवल मनोरञ्जन न कवि का कर्म होना चाहिए।
उसमें उचित उपदेश का भी मर्म होना चाहिए।।"⁶¹

हिन्दी साहित्याकाश के तेजस्वी नक्षत्र आचार्य शुक्ल का साहित्य के विषय में सचिन्तित विचार है कि जो कि उनके गहन अध्ययन और मनन का फल है। वे कविता का उद्देश्य "मनुष्य के हृदय को स्वार्थ-सम्बन्धों के सकुचित मंडल से ऊपर उठा कर लोक सामान्य भाव भूमि पर"⁶² पहुँचा देना है मानते हैं। उनकी यह अवधारणा निश्चित रूप से साहित्य की जनतान्त्रिक परम्परा को सुदृढ़ करती है। वे लोक की भूमि पर अपने कदम मजबूती से जमाकर जीवन और साहित्य की परस्पर अन्तःसूक्ष्मता की पहिचान करते हैं जो रूढ़िवादी, धार्मिकता, पारलौकिकता, और रहस्यवादिता, वैज्ञानिकता तथा लौकिकता का निश्चय ही विरोध करती है। अतः शुक्ल जी ने इन विरोधी तत्वों की जम कर खिचाई की है वह वैज्ञानिक तथा तर्कसंगत साहित्यिक विचार सरणि के लिए अपरिहार्य ही था। वे समाज में "व्यक्ति धर्म"

की अपेक्षा लोकधर्मा को महत्वपूर्ण घोषित करते हैं तथा साहित्य में जीवन को और जीवन में साहित्य की प्रतिष्ठापित करते हैं। आचार्य शुक्ल समाज में कविता की शाश्वत स्थिति की बात करते हैं उनका मानना है कि चाहे समाज से विज्ञान, इतिहास, दर्शन इत्यादि समाप्त ही हो जाए पर समाज में कविता का वर्चस्व नहीं समाप्त हो सकता। क्योंकि मानव अपने स्वार्थ सम्बन्धों के आगे विवश है जिससे कि शेष सृष्टि में उनके रागात्मक तत्व का विलगाव ही रहता है। और यही विलगाव ही मानव से मानवत्व का -हरण कर लेता है और यदि मानवता ही खत्म हो गयी तो मनुष्य को पशु बनते कितना समय लगेगा? इसका सहज अनुमान किया जा सकता है। इसीलिए वे कविता का प्रयोजन "मनुष्यता को समय-समय पर जगाते रहने"⁶³ का मानते हैं। इसीलिए वे कविता का अन्तिम लक्ष्य मनोरञ्जन नहीं मानते हैं, तथा योरोपीय चिन्तकों द्वारा विश्लेषित काव्य के प्रयोजन "आनन्द" को हिकारत भरी नज़रों से देखते हैं। वे लिखते हैं कि "इस आनन्द शब्द ने काव्य के महत्व को बहुत कम कर दिया है - उसे नाच तमाशे की तरह बना दिया है।"⁶⁴

शुक्ल जी मानते हैं कि यदि मन को आनन्द प्रदान करना ही कविता का अंतिम लक्ष्य है तो वह - "केवल विलास की एक सामग्री है। परन्तु क्या कोई कह सकता है कि बाल्मीकि ऐसे मुनि और तुलसीदास ऐसे "भक्त" ने केवल इतना ही समझकर श्रम किया कि लोगों को समय काटने का एक अच्छा सहारा मिल जाएगा? क्या इससे उनका कोई उद्देश्य नहीं था।"⁶⁵ जाहिर है कि इससे इतर भी कोई उद्देश्य था इन मनीषियों का। आचार्य शुक्ल का इस सम्बन्ध में दृढ़ मत है कि - "कविता पढ़ते समय मनोरञ्जन अवश्य होता है पर इसके उपरान्त कुछ और भी होता है और वही और सब कुछ है।"⁶⁶ वे मानते हैं कि जो व्यक्ति कविता का उद्देश्य मनोरञ्जन जैसी हल्की बात को मानता है और मनोरञ्जन को ही ध्यान में धर कर कविता का पठन-पाठन करता है तो वह रात्रि में रह जाने वाले पथिक के समान है।

जैसा कि पहले ही कहा जा चुका है कि किसी भी रचना में उद्देश्य की उपस्थिति उस रचना की सार्थकता को सिद्ध या धूमिल करती है, चूँकि कविता कोरा उपदेश नहीं होती। वह तो अपने युग के साथ — "आत्मचेतस व्यक्ति की संवेदनात्मक प्रतिक्रिया है।" अतः उसका प्रयोजन भी संवेदनात्मक ही होगा जो अपनी तामीर में न केवल प्रभावी होगा बल्कि युग की धारा को मोड़ने में भी सक्षम होगा। मुक्तिबोध अपने साहित्यिक अवधारणा में उद्देश्य को बहुत महत्व देते हैं तथा कहते हैं कि — "संवेदनात्मक उद्देश्यों की तीव्रता के अभाव में सर्जक अपनी रचना को बहत आगे नहीं बढ़ा सकता और वह खंडित नहीं हो सकती है।"⁶⁷ उनका मानना है कि जैसे-जैसे युग परिवर्तित होता है वैसे-वैसे काव्य विषयो तथा काव्य शैलियों में भी परिवर्तन होता चलता है। इस युगपरिवर्तन के साथ ही विभिन्न स्वभाव के कवि सामने आते हैं जिनके न केवल — "विषय भिन्न होते हैं बल्कि काव्य शिल्प भी भिन्न-भिन्न होता है।"⁶⁸ इन भिन्न विषयों तथा भिन्न शिल्पों के तद्गत उनका उद्देश्य भी अलग होता है। आधुनिक परिस्थितियों को देखते हुए किसी भी कवि का मानवतावाद की ओर उन्मुख होना आसाधारण बात नहीं है, किन्तु मुक्तिबोध ऐसे बहुत से मानवतावादी कवियों की खबर लेते हैं जिनकी "मानवता की कल्पना अमूर्त और वायवीय है।"⁶⁹

वे उन कवियों को श्रेष्ठ ठहराते हैं जो "व्यक्तिगत भावना के धरातल पर समाज के शोषकों और उत्पीड़कों के विरुद्ध हैं, विषम समाज के भीतर मध्यवर्गीय जनता से जिनका लगाव है।"⁷⁰ यहाँ वे आचार्य शुक्ल की उस धारणा के निकटतम हैं जिसमें वे "अन्यायी रावण" के खिलाफ राम के दावाग्नि सदृश्य क्रोध को उस पर की गई दया से श्रेष्ठ मानते हैं। आधुनिक कविता में यदि देखा जाए तो "रावण" उस शोषक वर्ग का व्यापक प्रतीक है जो अपने छलो-छद्मों के माध्यम से गरीब जनता का खून चूसते हैं। आखिर रावण ने भी तो ऋषियों का "लहू" "कर" के रूप में लिया था। इसी कर उगाही को मुक्तिबोध शोषण सत्ता के प्रतीक "पठान"

में देखते हुए लिखते हैं कि -

"तडके ही, रोज
कोई मौत का पठान
माँगता है जिन्दगी जीने का ब्याज",
अनजाना कर्ज
माँगता है चुकारे मे, प्राणों का मौस।" /1

चुकारे मे प्राणों का मौस", जिन्दगी के एवज मे माँगने वाले "पठानों" के खिलाफ मुक्तिबोध का साहित्य सीधे भिड़ता है। उनका साहित्य आदि से अन्त तक शोषण के विरुद्ध जनमानस की ललकार लगता है। इसीलिए अशोक बाजपेयी कहते हैं कि - "कई बार ऐसा लग सकता है कि मुक्तिबोध कविता से बहुत सारे काम एक साथ लेना चाहते थे।"⁷² वे सारे काम हैं जिए और भोगे गए जीवन को संवेदनात्मक उद्देश्यों के माध्यम में जनता के बीच ले जाना . मुक्तिबोध अपने फेंटेसी के विस्तृत विवेचन में इसी संवेदनात्मक या भावात्मक उद्देश्य को ही केन्द्रीय तत्व मानते हैं। उनका मानना है - "फेंटेसी एक झीना परदा है जिससे जीवन तथ्य झॉक-झॉक उठते हैं।"⁷³ इसमें दो बातें साफ हैं कि व्यावहारिक जीवन में चिलमन का उद्देश्य किसी की गोपनीयता को बरकरार रखना है जब कि यही "फेंटेसी" के चिलमन के रूप में न तो उन तथ्यों को उजागर कर रहा है और न ही छुपा पा रहा है। गर्ज यह कि सब कुछ दिखाई दे रहा है किन्तु अस्पष्ट और धुँधला, क्योंकि अतत "फेंटेसी" एक परदा तो है ही, भले ही झीना-झीना सा ही क्यों न हो। मुक्तिबोध कहना चाहते हैं कि किसी भी रचना में जो वास्तविक उद्देश्य होता है वह "प्रतीकात्मक रूप से ही झलकता है।"⁷⁴ अतः इस उद्देश्य को जानने के लिए "संवेदनात्मक अनुमान ही से" काम चलाया जा सकता है। इन्हीं अर्थों में वे कामायनी को "एक विशाल फेंटेसी" मानते हैं। जिसमें लेखक का लेखकीय प्रयोजन देव-लोक की सभ्यता का गुणगान न करके अथवा उसके इतिहास का इतिवृत्त न खड़ा करके - "लेखक आत्म जीवन को और उस आत्म जीवन में प्रतिबिम्बित जीवन जगत के बिम्बों को और तत्सम्बन्ध में अपने चिन्तन को अपने जीवन निष्कर्षों को प्रकट कर रहा है।"⁷⁵

आचार्य शुक्ल ने अपने साहित्यिक चिन्तन क्रम में साहित्य का उद्देश्य बताते हुए "मनुष्यता" को समय-समय जगाने का माध्यम माना है उसी प्रकार मुक्तिबोध भी काव्य या साहित्य का प्रयोजन दो अर्थों में मानते हैं। लिखते हैं कि - "साधारणतया साहित्य के दो पहलू रहे हैं। एक तो वह जिससे मनोरञ्जन हो, और दूसरा वह जिससे हम अधिक मानवीय होते चलें। एक केवल मनोरञ्जन ही मनोरञ्जन है, उसके आगे कुछ नहीं। और दूसरा किसी आदर्श को लेकर चलता है।"⁷⁶

इस विवेचन की अग्रिम कड़ी को वह प्राचीन रसवादी अवधारणा से जोड़ते हैं तथा काव्य की वास्तविक आत्मा "रस" को स्वीकार करते हुए चमत्कारवाद का विरोध करते हैं। यहाँ वे चमत्कारवाद को मनोरञ्जन से तथा रसोद्रेक का उद्देश्य मानवीयता को जगाने से जोड़ते हैं। वे आचार्य शुक्ल की ही तरह कलावाद के भी घोर विरोधी हैं तथा इसकी प्राणहीनता को दृष्टि में रखकर "कला-कला के लिए" सिद्धान्त को मनोरञ्जन से जोड़ा।

रचना-प्रक्रिया में रचना के प्रयोजन के "संवेदनात्मकता" से जोड़कर उसकी आत्मपरक व्याख्या मुक्तिबोध ने की है। लिखते हैं कि - "संवेदनात्मक उद्देश्य हृदय में संचित प्रतिक्रियाओं उद्भव अविद्यामय अनुरोध अतृप्त स्वप्न राशियों से निर्मित होता है।"⁷⁷ कहना न होगा कि यही "अतृप्त-स्वप्न-राशियाँ" ही किसी रचना में आदर्शवाद को पोषित करती हैं। होता यह है कि जब कलाकार अपने इच्छित विश्व को नहीं पाता, तब वह कल्पना के सहारे एक नए क्षेत्र का सृजन करना है जो कि निश्चय ही इसके द्वारा दिये गए - "विश्व के शुचितर सपने हैं। इन्हीं शुचितर स्वप्नों की सिद्धि के लिए वह "अग्नि के अधिष्ठान" को खोजता फिरता है। असल, ही, में यह "अधिष्ठान" पहले कभी हरा-भरा वृक्ष था जो -

"आधुनिक सभ्यता के वन में

व्यक्तित्व वृक्ष सुविधावादी।

कोमल-कोमल टहनियाँ मर गई अनुभव मर्मों की
यह निरूपयोग के फलस्वरूप हो गया।"⁷⁸

किन्तु कवि की आत्मा उसमें भी अन्तर्जीवन के ऐसे मूल्यवान सवेदनाओं की खोज करती है जिनका पहले विवेक सम्मत प्रयोग नहीं हो सकता। इस पूँजीवादी सभ्यता के युग में करुणा जो निश्चय ही प्राणिमात्र का कल्याण करती है उसने मुँह मोड़ लिया गया तथा उनको कचरे के भाँति फेंक दिया गया। फिर भी कवि की आस्था ऐसी मानवीयता को तिरस्कृत नहीं कर सकती जिसका मोल सुविधावादी लोग नहीं लगा सकते। उसको आज भी विश्वास है कि यद्यपि "ए जन" [डठल] सूख गए है फिर भी इनमें आग की एक भयानक भभक है जो पूँजीवादी सुविधापरस्त जंगलों को जलाकर खाक कर देगी, वह [आत्मा] कहती भी है कि मैं इन अग्नि अधिष्ठानों को, -

"घर के बाहर आँगन में मैं सुलगाऊँगी
दुनिया भर को उनका प्रकाश दिखलाऊँगी।" 79

आचार्य शुक्ल का विचार था कि कविता का उद्देश्य अंतिम रूप से "लोक-सामान्य भावभूमि" पर हृदय को प्रतिष्ठित कर देना है। जिसका आशय है कि कविता मनुष्य को जीवन और जगत में विरत नहीं करती, बल्कि उसके रागात्मक-सम्बन्धों को प्रकृति के नाना रूपात्मक तत्वों से मिला-जुला देती है। अतः कविता यदि हमें सुख के प्रति आकृष्ट करती है तो निकृष्ट या गलीज के प्रति हमारे मन में जुगुप्सा का भी संचार करती है। "काव्य पाठ या श्रवण से मनुष्य को यह लगने लगता है कि उसका - "जीवन कई गुना बढ़ कर सारे ससार में व्याप्त हो गया है।" 80 अर्थात् कविता हमें जीवन और जगत से दूर न ले जाके उसके और करीब ला देती है। इसीलिए कविता जीवन में पलायन नहीं है बल्कि वह जीवन के साथ कहीं गहरे जुड़ाव का नाम है। ठीक इसी प्रकार से मुक्तिबोध काव्य नायक भी अपने हाँथ में क्रान्ति का मज़मून लेकर अपने को सम्पूर्ण विश्व के साथ तदाकार करता है -

"पर्ची पड़ते हुए,
उड़ता हूँ हवा में
चक्रवात गलियों में घूमता
हूँ नमन्भर,
जमीन पर एक साथ
सर्वत्र सचेत उपस्थित

प्रत्येक स्थान पर लगा हूँ
 मैं काम में
 प्रत्येक चौराहे, दुराहे व
 राहों के मोड़ पर
 सड़क पर खड़ा हूँ।"81

उसल में शुक्ल जी ने श्रेष्ठ काव्य के लिए जिस "कलुष-भाव" को सर्वोपरि मानते हुए राम के लका पर चढ़ाई का केन्द्रीय तत्व घोषित किया था, वही करुणा तो मुक्तिबोध के काव्य-नायक में भी है, जो भयानक सघर्षों के बाद इस स्थिति तक पहुँच सकने में समर्थ हो सका। जैसे "राम की शक्ति पूजा" में राम को नाना विधि सकटों का सामना करते हुए अंत में जय प्राप्त होती है वैसी विजय अधरे में के काव्य नायक को तो प्राप्त नहीं होती, बल्कि उस जय की एक झीनी झलक भर मिल जाती है, -

"आत्मा के चक्के पर चढ़ाया जा रहा
 सकल्प-शक्ति के लोहे का मजबूत ज्वलत टायर!!
 अब युग बदला है वाकई"82

मुक्तिबोध के लिए साहित्य आत्मचेतस व्यक्ति की अपने युग से प्रतिक्रिया तो है वह एक सांस्कृतिक प्रक्रिया भी है। जिसका उद्देश्य बताते हुए कहते हैं कि - "साहित्य का उद्देश्य सांस्कृतिक परिष्कार है, मानसिक परिष्कार है।"83

अब सवाल यह उठता है कि किसका सांस्कृतिक परिष्कार? उत्तर है - "जनता का सांस्कृतिक और मानसिक परिष्करण। उनका मानना है कि जनता यद्यपि कम पढ़ी-लिखी है किन्तु कम पढ़े-लिखे लोगों के लिए क्या नोटकी और किस्सा तोता-मैना। कुछ परिष्कार कर पाएंगे? शायद नहीं! इसीलिए वे जनता के लिए साहित्य का प्रश्न उठाते हुए उसकी शिक्षा-दीक्षा पर भी ध्यान देते हैं। उनका मानना है कि - जनता की समझ में आ सके या वह इसके मर्म को समझ सके वह इसे सस्ता और घटिया साहित्य मानते हैं। उनके लिए जनता के साहित्य का अर्थ है - "ऐसा साहित्य जो जनता के जीवन-मूल्यों को, जनता के जीवन दर्शनो को प्रतिष्ठापित करता हो, उसे अपने पथ पर

किंतु इस प्रकार के साहित्य को जनता में तभी स्थान प्राप्त हो सकता है, जब वह सुशिक्षित और सुसस्कृत हो, इसीलिए वे कहते हैं कि - "जनता फिलहाल अन्धकार में है। जनता को अज्ञान से उठाने के लिए हमें पहले उसको शिक्षा देनी होगी। शिक्षित करने के लिए वैसे ग्रन्थ निकाले जाएंगे और निकाले जाने चाहिए।" वस्तुतः जतना के लिए ही कवि द्वारा किया गया अनेकश प्रयास ही किसी भी साहित्यकार का साहित्यिक प्रयोजन हो सकता है जिसमें तमाम अड़चने आ सकती हैं, क्योंकि आधुनिक सभ्यता के भँवर जाल में "जन" फँस कर रह गया है। कवि के सामने उसकी मुक्ति का यक्ष प्रश्न है। उद्देश्य की सिद्धि के लिए ही वे केवल स्वयं से नहीं बल्कि प्रत्येक स्वत्ववान सर्जक की ओर से मुखातिब हैं कि -

"अब अभिव्यक्ति के सारे खतरे
उठाने ही होंगे।
तोड़ने होंगे ही मठ और गढ़ सब
पहुँचना होगा दुर्गम पहाड़ों के उस पार।"85

किसी भी समाज में साहित्य का उपयोग तब तक नहीं हो सकता | चाहे उसका उद्देश्य रजन ही क्यों न हो| जब तक शोषण के खिलाफ संघर्ष तदन्तर शोषण से छुटकारा और फिर कर में दैनिक जीवन के उदर निर्वाह सम्बन्धी व्यवसाय में कम से कम समय खर्च करने की स्थिति न होगी। क्योंकि जब तक जनता "नोन-तेल-लकड़ी" में फँसी रहेगी तो उसका, सांस्कृतिक, मानसिक, परिष्कार क्या खाक होगा।

मुक्तिबोध का मानना है कि हमारे साहित्य का उद्देश्य तब तक अपूर्ण है जब तक उसमें - "उत्पीडित और शोषित गुणों के बिम्ब दिखाई नहीं देते, उनके हृदयों का आलोक नहीं दिखाई देता।"86 इस व्यापक उद्देश्य की पूर्ति तभी हो सकती है जब - "हम व्यक्तिवाद के गहन दण्ड कारण से बाहर निकल

पड़े, जिन-जिन स्थानों पर मनुष्य अपनी अस्तित्व रक्षा में लीन है। वहाँ-वहाँ हमारे हित लगे हुए हैं। हमारे काव्य का चरित नायक आज स्वयं मूर्तिमान् यथार्थ ही हो

कल को अपने औजार उठा लेना चाहिए।

शायद बारूद भी जख्मी है जिससे कि चट्टानें तोड़ी जा सकें और युग के उन स्पन्दन भाव-निर्झरो को मुक्त किया जा सके, कि जो उन चट्टानों के नीचे

दबे हुए हैं। मनुष्य की मनुष्य के साथ बातचीत शुरू करनी होगी, मनुष्य का

समाज के साथ वार्तालाप आरम्भ करना होगा × × × × × × × × × × ×

यदि विशुद्ध काव्य हमें जीवन ही से पूर्णतः पृथक् करता है तो उस काव्य को

विशुद्ध रखने की आवश्यकता ही क्या है। हम लोक चहारदीवारी को तोड़कर

निकल जाएँ और कूद कर खाइयों लॉघ ले। हम स्वगत भाषण और

से हटकर वार्तालाप की ओर जाएँ, निःसंगता से हटकर सघर्ष में योग दें।

× × × × × × × × × × × × × × लोगो की आँखों के सामने हम उन्हीं की

गरीबी और दरिद्रता की स्थिति स्पष्ट करें और यदि हो सके तो हम उनकी

मुक्ति के और सात्वना के शब्द खोज निकालें।"87

xxxxxxxxx

सम्प्रेषण सम्बन्धी मान्यताएँ - अपने को दूसरो के सामने व्यक्त करने की कला का नाम ही "सम्प्रेषण" (Communication) है, जो कि मानव की स्वाभाविक वृत्ति है। जो कही न कही उनकी सामाजिकता से गहरे जुड़ी है। वह अपने हृदय के उछवास को आनन्दको मिल-बाँट कर भोगना चाहता है। कहना न होगा कि मनुष्य के लिए अभिव्यक्ति उतनी ही आवश्यक है जितना कि पुष्प के लिए विकसित होना, इसीलिए सृजन की अदम्य आवश्यकता { Creative Necessity } काव्य की मूल प्रेरणाओं में से एक मानी गयी है। "गूँगे के गुड" की भाँति मन ही मन आनन्द लेने वाले मध्यकालीन संत कवि भी सम्प्रेषण" से अपने को बचा नहीं सके। मन के उल्लास को या अपने पाए सत्य को उदभव को, यदि वह सीधी-सपाट भाषा में लोगों तक नहीं पहुँच सका हो तो इन महात्माओं ने तमाम रूपको उपमाओं तथा प्रतीकों का भी सहारा किया जिससे इनकी बातों को स्पष्ट रूप से जनता समझा सके और उस आनन्द की भी भागीदार हो जो कि कवि प्रसूत है।

भाव प्रेषण की समस्या सर्वप्रथम भरतमुनि के "नाट्यशास्त्र" में वर्णित "रस" की व्याख्या से उठती है। इस विषय में उनका प्रसिद्ध सूत्र है -

"विभावानुभाव - व्यभिचारि - सयोगाद् रसनिष्पत्ति ।"

इसकी व्याख्या विभिन्न तरीके से की गयी। इसमें व्याख्या के मुख्य बिन्दु केवल दो हैं - {1} संयोगाद् {2} निष्पत्ति सवाल यह उठता है कि "रस" का असली भोक्ता कौन है, कवि, दर्शक अथवा अभिनेता? इसके जवाब में सर्वप्रथम "भट्टकोल्लट" की "उत्पत्तिवाद" सिद्धान्त सामने आता है जिसमें "रस" का भोक्ता "अभिनेता" को माना गया है, किन्तु जो "रस" का वास्तविक भोक्ता है वह "मूल पात्र" है - अभिनेता जो कुछ क्षणों के लिए ही अपनी अनुकरण क्षमता के बल पर उससे तादात्म्य स्थापित कर लेता है। इस सिद्धान्त को सर्वाधिक आलोचना इसलिए झेलनी पड़ी कि इसमें "दर्शक" या "पाठक" का कोई भी स्थान नियत न किया गया। जबकि कोई भी कलाकृति "स्वान्त. सुखाय" होते हुए भी सुजनो के सुख के लिए ही होती है।

इस सिद्धान्त में एक ओर पेचीदगी थी वह यह कि, इस दुनिया में मूल पात्रों (चाहे वह राम, दुष्यन्त या कोई भी क्यों न हों) को गए हुए सदिया गुजर गए तो नाट्य मंचन में अथवा काव्य पाठ में "रस" की निष्पत्ति मूल पात्रों में क्यों कर सम्भव मानी गई? यही इस सिद्धान्त की सीमा है।

इस सिद्धान्त की कुछ परिहार प्रसिद्ध नैमायिक भट्ट शकुन्त ने अनुमितिवाद के माध्यम से किया, उन्होंने "रस निष्पत्ति" की व्याख्या, अनुमान पद्धति से किया, उन्होंने इसके लिए "चित्र तुरगन्याय" का सहारा लिया। कहा कि जिस प्रकार चित्र में अंकित घोड़ा वास्तविक न होते हुए भी घोड़ा ही माना जाता है उसी प्रकार अभिनेता अपनी अभिनयकुशलता के बल पर मूल पात्र ही माना जाता है? अतः जो "रस" मूल पात्र में है वह संचरित होकर अनुमान पद्धति में अभिनेता में आ जाता है।

किसी भी कला संपादन के लिए जो दो बुनियादी सवाल उठते हैं वे ये कि, कला की रचना क्यों? दूसरा सवाल, कला किसके लिए? इसी दूसरे सवाल में ही सम्प्रेषण की समस्या जुड़ी हुई है। भारतीय काव्यशास्त्रीय सिद्धान्तों में भट्ट नायक ऐसे पहले आचार्य हैं जो कला के साथ सामाजिक या पाठक या दर्शक की भूमिका नितान्त आवश्यक मानते हैं। भट्ट नायक ने अपने सिद्धान्त में तीन व्यापारों को तरजीह दिया है - "पहला अभिधा जिसके द्वारा शब्दार्थ का ज्ञान होता है दूसरा भावकत्व - व्यापार जिसके द्वारा विभवादि तथा रत्यादि

स्थायी भाव साधारणकृत होकर मेरे व पराए, शत्रु के या मित्र के ऐसे बन्धनों से मुक्त होकर, "उपभोग योग्य बन जाते हैं।" 88

स्पष्ट रूप से "भावकत्व व्यापार" को ही "साधारणीकरण" कहा गया है। जिसके द्वारा "मूल पात्र" अपनी ऐतिहासिकता और व्यावैतसत्ता का त्याग कर के सामान्य प्राणी के रूप में ग्रहण किया जाता है और भोजकत्व व्यापार के द्वारा दर्शक "रस" का "भोग" करता है। किन्तु इस सिद्धान्त में जहाँ "साधारणीकरण" की मनोवैज्ञानिकता सन्निहित है। वहीं पर "भोजकत्व" व्यापार जैसा काल्पनिक विचार भी है जिसका यथार्थ धरातल समझ में

नहीं आता है। इसी दोष की सम्यम आलोचना "अभिनवगुप्त" ने अपने "व्यक्तिवाद" या "अभिव्यक्तिवाद" नामक सिद्धान्त में किया है, उन्होंने रसोन्मीलन के सिद्धान्त में "वासना" और "साधारणीकरण" को विशेष महत्व दिया। "वासना" का अर्थ है ऐसे भाव जो प्रत्येक व्यक्ति में सुप्त अवस्था में रहते हैं तथा उपयुक्त जमीन पाकर उद्वेलित हो उठते हैं। वासना का अन्तर्गमन अब और भी समझा जा सकता, जब कोई करुण-हृदय व्यक्ति अव्यक्त कारुणिक स्थितियों को देखकर या पढ़कर भी द्रवित नहीं होता। इसीलिए "रस" के संपूर्ण भोग के लिए मानव में वासना का होना उपस्थित है अन्यथा वह "रस" का समग्र उद्भव नहीं कर सकता। साधारणीकरण की स्थिति में तो वह {सहृदय} -

"परस्य न परस्येति ममेति न ममेचित्।

तदास्वादे विभावादे परिच्छेदो न विद्यते।।"89

भाव के ओत-प्रोत मानता है कि रस का केवल वही भोक्ता नहीं है बल्कि, समान और भी लोग उसका आनन्द उठा रहे हैं। इस विवेचन का उद्देश्य यह स्पष्ट करना रहा है कि प्रेक्षागृह में जो रोल दर्शक का नाट्य के सन्दर्भ में है वही कविता के लिए पाठक वर्ग का है।

सम्प्रेषण से सम्बन्धित जो एक और बुनियादी सवाल है वह यह कि क्या कवि अपने दुःखात्मक अनुभूतियों को ज्यों का त्यों सम्प्रेषित कर देता है अथवा उसमें कुछ फेर-फार भी करता है? वैसे देखा जाए तो यह एक कठिन कार्य है कि कोई व्यक्ति अपने भावों को दूसरों तक ज्यों का त्यों सक्रमित कर दे। इस समस्या को पाश्चात्य काव्य-शास्त्री आई ए रिचर्ड्स ने अपने पुस्तक "प्रिसिपल्स ऑव क्रिटिसिज्म" में उठाया है। वे सम्प्रेषण को कला से बाह्य न मानकर उसे कला का तात्त्विक धर्म समझते हैं। उनका मानना है कि - "मनुष्य एक सामाजिक प्राणी है उसने सामाजिक मन का विकास किया है, जो कुछ वह करता है {चेतन रूप से या अचेतन रूप से} सब दूसरों से निवेदित करता है। एस्थेटिक क्रिया भी दूसरों के प्रति निवेदित होती है। एस्थेटिक उद्भव भी संप्रेषित होना चाहिए, वह केवल मन की आन्तरिक क्रियामात्र न रह जाता।"90

यहाँ आकर रिचर्ड्स क्रोचे के सिद्धान्तों के ठीक विपरीत पड़ता है, क्योंकि क्रोचे सप्रेक्षण को कला का तात्त्विक धर्म न मानकर व्यावहारिक तथ्य मानता है जो कि कवि के उद्भव और विचारको को सुरक्षित रखने का तरीका मात्र है। कहता है कि - "The work of Art is always internal and what is called external is no longer a work of Art."⁹¹

मुक्तिबोध अपने काव्य सिद्धान्तों में आई ए रिचर्ड्स के जितने नजदीक है उतने क्रोचे के नहीं इसी लिए वे "वेविध्यपूर्ण, स्पन्दन आस - पास फैले हुए मानव जगत के मार्मिक पक्षों के वेदनात्मक चित्रण के लिए अभिव्यक्ति सम्पदा।"⁹² की बात करते हैं। उनका मानना है कि "अभिव्यक्ति सम्पदा" की वृद्धि के लिए किसी भी कवि को अपने "आस-पास की वास्तविकता के मार्मिक पक्ष" को जानना बहुत जरूरी है जो केवल भावपक्ष के चित्रण में नहीं बल्कि "विभाव पक्ष" को लेते हुए ही जाना जा सकता है। मुक्तिबोध ने "अभिव्यक्ति" की सप्रेषणीयता की विसद् व्याख्या "कला के तीन क्षण" नामक निबन्ध में किया है, क्रोचे यहाँ पर - चित्र, मूर्ति, कविता आदि को "Aids to memory"⁹³ मानता है वही पर मुक्तिबोध का मानना है कि - "हमारे वेदनात्मक हेतु और सवेदनात्मक अभिप्राय किसी व्यापक मार्मिक जीवन महत्व से न्यस्त हो जाते हैं और हमारे लिए वह आत्म तत्त्व इतना अधिक महत्व मय मालूम होता है कि हम उसकी अभिव्यक्ति के लिए छटपटाते हैं। इस छटपटाहट को जब हम भव्य रंग और स्वर में अभिव्यक्त करने लगते हैं तब काव्य का तीसरा क्षण शुरू हो जाता है।"⁹⁴

कहना न होगा कि इस "छटपटाहट" को अपने आन्तरिक उद्भव सूत्रों को कवि जिस माध्यम से सप्रेषित करता है वह "भाषा" कही जाती है, भाषा - "सामाजिक सम्पदा"⁹⁵ होने के कारण उसके शब्द संयोग, भाव परम्परा और ज्ञान परम्परा स्वतः पूर्ण होते हैं। अतएव कवि को अपने "हृदयगत तत्वों को उसके मौलिक रूप, रंग और भार में स्थापित और प्रकट

करने के लिए नए शब्द सयोग बनाने या लाने पड़ते हैं।"96 मुक्तिबोध ने कला के तीसरे क्षण को दोनों से दीर्घ माना है क्योंकि यह वह क्षण है जिसमें भीषण सघर्ष के बावजूद कृति का सृजन होता है वे बनाते हैं कि - "उस सघर्ष में अभिव्यक्ति के स्तर पर आते-आते हमारे मनोमय तत्त्व रूप बदलने लगते हैं। होता यह है कि उस सघर्ष के दौरान में भाषा के भीतर उपस्थित ज्ञान, परम्परा और भाव परम्परा के कारण, जो पहले से ही शब्द "सयोग" से बने हुए हैं। उन शब्द सयोगों के साथ अनिवार्य रूप से जुड़े हुए जो अर्थानुषंगी हैं, उन अर्थानुषंगी के प्रभाव में आकर - "मनोमय रूप तत्त्व समीक्षक समस्या अर्थानुषंगी के आत्मसात कर अपने को और पुष्ट करते हैं, फलतः वे इस हद तक बदल भी जाते हैं। जब वे अपनी खास साइज और अपनी खास काट की अभिव्यक्ति पा लेते हैं तब उसके तत्त्व और रूप पहले से बहुत कुछ बदले हुए होते हैं।"97

इससे यह स्पष्ट होता है कि कोई भी कवि अपने लौकिक अनुभवों को जिस का तस ही संप्रेषित नहीं कर देता, बल्कि उससे कुछ छील-छाल करता है उसको अपने उद्देश्यों से परिपूर्ण करता है। जिससे वह जो भी कहना चाहता है वही संप्रेषित हो। जब कवि अपने लौकिक अनुभवों को सीधा संप्रेषित नहीं करता तो जाहिर है कि उसमें कल्पना का मधु मिला हो जाता है तथा कवि के द्वारा लिए गए यथार्थ जो कि वेदनात्मक हैं, का संप्रेषण पाठक वर्ग में चिन्त्य अनुभूति उत्पन्न करता है।

आई ए रिचर्ड्स ने संप्रेषण के साधनों में कलाओं को सर्वोद्दिष्ट स्थान दिया। कहते हैं कि - "Arts are the supreme form of the Communicative activity"98

यहां कलाकार को समर्पक या संप्रेषक के Communicative के विशिष्ट रूप से मानना कल्याणकारी है किन्तु स्वयं कलाकार भी ऐसा सोचता है, यह सत्य नहीं है क्योंकि रिचर्ड्स के अनुसार - "जिस समय रचना करने लगता है उस समय वह संप्रेषण के सजग और सायास प्रयत्न में प्रवृत्त नहीं होता। अन्य लोग उस वृत्ति को पढ़ेंगे और उससे अनुभूति प्राप्त करेंगे यह तथ्य उसे गौड़ प्रतीत होता है।"99

[illegible]

अपने इसी आग्रहो {दूसरों की निगाह में दुराग्रहों} के चलते ही मुक्तिबोध की कविता पर कई प्रकार के तोहमत लगाए जा चुके हैं जिसका सार उन्होंने खुद ही अपनी एक कविता में इस प्रकार से किया है -

"कहते है लोग-बाग बेकार है मेहनत तुम्हारी सब
कविताएँ रद्दी है।
भाषा है लचर उसमें लोच तो है ही नहीं
बेजोड़ है उपमाएँ विचित्र है कल्पना की तस्वीरें
उपयोग मुहावरो का शब्दों का अजीब है
सुरों की लकीरों की रफ्तार टूटती रहती है।
शब्दों की खड़-खड़ में ख्यालों की भड़-भड़
अजीब समाँ बाधे हैं।"102

सवाल उठता है कि यदि ए सारे के सारे आरोप सही और तार्किक है तो मुक्तिबोध में वह कौन सी सर्जनात्मक चुम्बकीय ताकत है जो किसी पाठक को सटाक से अपनी ओर खींचती है? पहले आरोप को ही ले लिया जाए कि - "भाषा है लचर उसमें लोच तो है ही नहीं" - कहा जा सकता है कि - प्रत्येक सार्थक कवि का अपना एक विशिष्ट व्यक्तित्व होता है जो उसके सृजन का नियमन करता है, चूँकि रचना में भाषा ही कवि का प्रतिनिधित्व करती है अतः सर्जक व्यक्तित्व की पहिचान तथा उसकी रचना में पसंद रचना ससार के गुण, विस्तार कैवलय तथा प्रकृति की पहिचान भी उसकी सृजनात्मक भाषा के माध्यम से ही की जाती है। मुक्तिबोध ने कला की तीन क्षणों में रचना प्रक्रिया की जो विस्तृत व्याख्या प्रस्तुत की है उसका मतलब है कि "भाषा" तत्त्व जो कि कला का अंतिम क्षण है। कवि व्यक्तित्व का निचोड़ कहा जा सकता है, क्योंकि भाव से प्रथम मिलन तदुपरान्त उन भावों का आभ्यन्तरीकरण और छील-छाल के बाद ही अपने सवेदनात्मक उद्देश्य के अनुसार भावों को असली जामा पहनाया जा सकता है। स्पष्ट रूप से भाषा तक पहुँचने में भावों को अनेकानेक प्रयोगों, प्रक्रियाओं की खराद से गुजरना पड़ता है, तभी भाषा भी रचना के स्वत्व का वहन कर पाती है।

बड़ी रचना, लेकिन छोटी भाषा या छोटी रचना लेकिन बड़ी भाषा के अनमेलपन या द्वैतता से लिखना, भले ही सम्भव हो किन्तु सृजन नहीं कहा जा सकता क्योंकि भावों और भाषा का अद्वैत न केवल जरूरी है वरन् सृजन की अदम्य माँग भी है। इसीलिए पाश्चात्य काव्यशास्त्री टी एम इलियट ने अपने

"वस्तुगत सहसम्बन्ध" नामक सिद्धान्त में स्पष्ट रूप से लिखा है कि - "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an objective correlative, in other words a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formulae of the particular emotion, so that when the external facts----- are given the emotion is immediately evoked."¹⁰³

चूँकि कविता एक वाचिक संरचना है जिसमें वे भाव समाहित हैं जिनका प्रेषण जगत को अभिप्रेत है। कवि के भाव संवेदन, विचार सब कुछ अमूर्त हैं। अमूर्त तब प्रत्यक्ष नहीं हो सकता अतः भाव का [पाठक] को इसकी अनुभूति भी नहीं हो सकती इसीलिए कला में भाव संप्रेषण का एक ही मार्ग है और वह यह है कि उसके लिए "वस्तुनिष्ठ समीकरण" (Objective Correlative) को प्रस्तुत किया गया। दूसरे शब्दों में ऐसी वस्तु स्थिति, घटना शृंखला प्रस्तुत की जाए जो उन नाटकीय भाव का सूत्र हो ताकि ज्यों कि ये बाह्य वस्तुएँ जिनका पर्यवमान मूर्त मानस-उद्भव में हो, प्रस्तुत की जाएँ त्यों ही भाव उद्बुद्ध हो जाए। अब जो कुछ कहना चाहता है उसे वह वस्तुओं की किसी संघटना किसी स्थिति विशेष या घटनाशृंखला के माध्यम से ही प्रस्तुत करता है। इसी "वस्तुगत सहसम्बन्ध" के भारतीय काव्यशास्त्र में विभावन व्यापार कहा जाता है। मुक्तिबोध भी कहते हैं कि अभिव्यक्ति की व्यापक संप्रेषणीयता के लिए "भाव पक्ष के साथ-साथ विभाव पक्ष का चित्रण भी करना होगा"¹⁰⁴

इसी विभाव पक्ष से ही जीवित रखने के लिए कविवर अपनी कविताओं में नाटकीयता, गाथा, रोमांच या कि अनेकानेक कवितेतर सामग्रियों की एक चेन सी प्रस्तुत करते हैं। अभिव्यक्ति को और अधिक सक्षम बनाने के लिए ही अथवा सवेगात्मक उद्देश्य को समग्रता से पूरा करने के चक्कर में ही कविताएँ बनती चलीं जाती हैं न तो कथ्य समाप्त होता है और न कविता ही पूरी होती है।

ऐसे अद्वितीय व्यक्तित्व पर यदि कोई आरोप लगाता है तो यह उनका न समझ पाने का ही परिणाम है और इस प्रकार की कविता में किसी परम्परा को ढूँढना तो और भी बड़ी मूर्खता है, क्योंकि वे खुद ब खुद अपना जीवन्त दस्तावेज है, इसीलिए शमशेर बहादुर सिंह कहते हैं कि - "इनमें लय, सुर और ताल की बारीकियाँ न ढूँढो। ये कवियों की भावुकता नहीं इनमें विचार गुणगुनाते हैं। इनमें तस्वीर बहुत से जागे हुए होश की है। इनकी अर्थ प्रेम का अर्किचन नहीं, पैमानों के इशारे नहीं भीगती रातें, करवटे लेती सुबहों की अगड़ाइयाँ और कसमकसाते नहीं। यहाँ देश-विदेश के इमेजों के उलझाव नहीं। "फरार" नहीं "इन्किलाब" नहीं। इनका रोमान दर्दनाक है और आज का है बिल्कुल आज का है और बहुत पुराना भी है।"¹⁰⁵ इस हिदायत के बावजूद भी यदि कोई पारम्परिक अंदाज में इनकी कविताओं की छानबीन करता है तो उसके हाँथ बटेर ही लगेगी।

दरअसल मुक्तिबोध का जो रचना ससार है, उसका सत्रास है, भयावहता और आतंक है, वह स्वयं कवि सृजित, नहीं है। तो, सवाल यह उठता है कि कविता में जो एक अविश्वसनीय क्रूरता और भयावहता है, उसकी निर्मिति कैसे हुई? क्या वह समाज की देन है? जिसके विकास के साथ-साथ जटिलताओं में भी उत्तरोत्तर वृद्धि होती गयी। इसी लिए कविताओं में प्रयुक्त "उनकी फंतासियों का यह संसार भयावह और आदिम जैसा है।"¹⁰⁶

दरअसल आज की अमानवीय भयानकता और अमानवीय वैषम्य का प्रस्तुतीकरण इन्हीं आदिम और उलझे हुए बिम्बों से ही संभव हो सकता था। इसके अलावा इनकी प्रस्तुति और किसी भी ढंग से संभव ही नहीं थी।

मुक्तिबोध की कविताएं उस गाँड़ की भौंति हैं जो हमें त्रास के वियावान जंगलों में हमें एकाँकी घुसने न देकर केवल अगुली के इशारे से ही हिंस्र पशुओं का दर्शन कराते हैं तथा उनके भयानक और पैंने नाखूनों से हमें सर्तक भी रखते हैं। इसका यह मतलब नहीं कि उनकी कविताओं में केवल भयानकता ही है, मय ही है संत्रास ही है बल्कि वीराने जंगलों की हरीतिमा

जिसमें द्युतिमान कलियाँ भी चटख रही हैं, भौरे भी गुजाएमान हैं दूर क्षितिज में तारे, जो राहगीरो को अपनी शोखी से घेरते से हैं, भी हैं।

श्री नरेश मेहता ने मुक्तिबोध के काव्य की बुनावट का केन्द्रीय तत्त्व "भय"¹⁰⁷ स्वीकार किया है किन्तु केवल यही तत्त्व ही, उनकी कविता को क्लासिक नहीं बनाता, मानवीयता के प्रति एक गहरी निष्ठा और करुणा जब वे पाठक को अपने खदबदाते ससार में प्रवेश कराते हैं तो ऐसा नहीं है कि कि उसमें एकदम से उसे झोक देते हैं बल्कि मानवीय करुणा के रास्ते आहिस्ते-आहिस्ते उस खौलते ससार की ओर कराते हैं। पाठक को जो बेचैनी होती है वह तो दरअसल उस खदबदाहट से उत्पन्न क्रूर भाप का परिणाम है जिसका हल्का स्पर्श भी मन में एक वेदना [खीझ] पैदा करती है। आई० ए० रिचर्ड्स ने 'कल्पनातत्त्व' की व्याख्या करते हुए कल्पना की जो सर्वोत्कृष्ट गुण माना है वह है - "विभिन्न और विपरीत मनोवेगों और भ्रमणों में व्यवस्था तथा संतुलन उत्पन्न करना।"¹⁰⁸

इसीलिए वह करुण नाटक को सर्वोत्कृष्ट काव्य मानता है, क्योंकि इसमें एक साथ ही "करुणा" और "भय" जैसे दो विसवादी भावों का सगम होता है। कहने की जरूरत नहीं है कि मुक्तिबोध ने भी परस्पर विरोधी भावों का संयोग करके कविता में एक नई रचनात्मकता का दर्शाया है।

जैसा कि पहले ही कहा जा चुका है कि मुक्तिबोध की कविताएं एक अतहीन यात्रा हैं जो न तो कहीं शुरू होती हैं और न कहीं खत्म। यही उनकी सबसे बड़ी कठिनाई है कि रचना रच दिए जाने के बावजूद भी उनके लिए कभी समाप्त नहीं होती। एक व्यक्ति के रूप में जिसकी अपने सृजन के कुछ आत्मतोष हो, की तरह मुक्तिबोध अपने रचना ससार से कभी बाहर नहीं निकल पाते - "उनके सृजनात्मक स्वत्व पर उस रचना संसार के जल का भीगापन वैसे ही दूर तक चला आता है जैसा कि जलाशय से नहा कर निकल आने के बाद गीलापन आपके साथ तट तक चला जाता है। इसलिए प्रायः उनकी कविताएं उलट कर उन्हें ही रचने लगती हैं। चूंकि यह सिलसिला प्रायः बना ही रहता है इसलिए मुक्तिबोध निरंतर

मय अथवा असुरक्षा या सामाजिक दबाव में जीते हैं। लिखते हैं, फिर लिखते हैं, फिर जीते हैं। वस्तुतः मुक्तिबोध और उनके रचनाधर्म का यह ऐसा दुहरा दुष्चक्र है जिससे दोनों एक-दूसरे से मुक्त नहीं हो पाते। सृजनात्मकता का ऐसा स्नातव्य है जो न केवल रचना पर खतम होता है, न रचनाकार पर ही।"109

प्र० राम स्वरूप चतुर्वेदी के अनुसार - "मुक्तिबोध की रचना हर क्षण बेचैनी और ऐंठन में से निकलती है। × × × × × × × × × × × × मुक्तिबोध का ठाठ किसी से मिलता है तो सिर्फ कबीर से। वैसी ही बेचैनी और कभी-कभी वैसी ही कोमलता।" 110

[illegible]

ऐसे विकट आदर्शवादी व्यक्ति {कवि व्यक्तित्व} को समझने के लिए अथवा उसके भाव संवेदन को ग्रहण करने के लिए जिस पात्रता और ग्रहणशीलता की सर्वोपरि जरूर है, वह शायद अधिकांश में नहीं है। यहाँ एकदम कहा जा सकता है, कि संप्रेषणीयता ही किसी भी कवि या कलाकार

का साहित्य जगत में मुकाम मुकम्मल करती है और कलाकार की कसौटी भी यही है कि वह जो कुछ कहना चाहता है उसे दूसरो तक पहुँचा सका या नहीं? निश्चय ही सम्प्रेषण द्वारा कवि और पाठक के बीच द्वैत समाप्त होता है, और वे दोनों ही एक ही धरातल पर स्वयं को उपस्थित पाते हैं। किन्तु इसमें एक बड़े शर्त की भी गुजाइस है, वह शर्त है, पाठक की पात्रता या ग्रहणशीलता की। दरअसल सम्प्रेषण की विफलता का प्रश्न भी पाठक की अनुभूति और कवि की अनुभूति के द्वैत से ही जुड़ा है। तो यदि सामयिक स्थिति में मुक्तिबोध की कविताओं को "क्लिष्ट" या "असम्प्रेषणीय" या "पल्ले न पड़ने वाली" जैसी तारीफों से नवाजा गया या जा रहा है तो उसका केन्द्रीय तत्व है पाठक का सुविधाभोगी और समझौता परस्त होना जाहिर है कि वह अपने स्वभाव के अनुसार - या श्रोता या पाठक वर्ग की बात कवि नहीं कह पाता, क्योंकि उसे इन सिद्धान्तों से सख्त नफरत है। यहाँ कह दिया जाय कि जिन ज्ञात या अज्ञात कारणों से साहित्य के क्षेत्र से कबीर को, निराला को खारिज किया गया, वे ही लोग (उसी प्रकार की मानसिकता वाले) मुक्तिबोध को भी सरस्वती के आँगन से ढकेलना चाहते थे।

दरअसल मुक्तिबोध का सम्पूर्ण कृतित्व - "जिन्दगी की असलियत को पहचानने"¹¹² का एक अनुक्रम है। एक ऐसी जिन्दगी जिसमें "विरुद्धों का सामञ्जस्य" विद्यमान है। "बेरहम पर साथ ही साथ आत्मीय इतनी उजाड़ पठार जैसी फिर भी रसवन्ती"¹¹³ उन्होंने घुप्प अंधरो के बीच उजाले की एक झीनी किरण का भी स्वागत किया और हर हालत में उस टिमटिमाते प्रकाश, जो कि मानवीय क्रूरताओं, विदूषों की घटाघोष में बरबस छुपाना ही चाहता है, को बचाने का भरसक प्रयास ही उनकी काव्य यात्रा का केन्द्रीय पड़ाव है। उन्होंने अपनी कृतियों के माध्यम से उस समस्त कुचक्रों और चालाक पाखंडों का पर्दाफाश किया जो कि अंधेरे का ही प्रभुत्व मानवता को कोठरी में कायम कर देना चाहते हैं।

यहाँ एकदम कहा जा सकता है कि मुक्तिबोध अपने आप में तो अद्वितीय तो थे ही सारी हिन्दी जातीयता में भी वह पहले विरले कवि व्यक्तित्व थे जिन्होंने अपनी रचनाओं में मानव-अस्तित्व से सम्बन्धित बुनियादी सवालों को छुआ, जिस दुनिया में असमानता पोर-पोर विद्यमान है। वहाँ आह्लाद के गीत वही गा सकता है जिसकी आत्मा मर चुकी हो। कहते हैं कि -

"यदि नहीं लिख पा रहा हूँ गीत आशा के अभी
शीत रोमाचो भरे यदि बात भाषा के अभी
यो नहीं प्रत्यूष की मुग्धा ललाई में उभर -
कर लाल, होते गाल मेरी बात के - जी से अगर
तो दोष तुम्हारा है।"114

शोषण, उत्पीड़न, क्रूरता, हिंसा से भरी इस दुनिया में इन्सान की ताकत का बेबाक नित्रण और इनका अतिक्रमण करके मानव-मुक्ति की बात वही कर सकता है जिससे - "जिन्दगी शर्म की सी शर्त नामन्जूर"115 कर दी हो। इसीलिए मुक्तिबोध के काव्य को नेमि चन्द्र वेन द्वारा - "मानव आत्मा की तलाश और उसकी जय यात्रा"116 कहना अधिक युक्तसंगत जान पड़ता है।

पाश्चात्य काव्य शास्त्री लोजाइनस ने कहा है कि - "उस कवि की कृति महान नहीं हो सकती है जिसमें महान भावों को धारण करने की क्षमता नहीं है यह सम्भव नहीं है कि जीवन भर तुच्छ उद्देश्य और विचारों से ग्रस्त व्यक्ति कोई स्तुत्य एवं अमर रचना कर सके। महान शब्द उन्हीं के मुख से निस्सृत होते हैं जिनके विचार गम्भीर और गहन हों।"117

स्पष्ट रूप से उन्होंने "महान रचना" के लिए कवि या कलाकार का "महान उद्देश्य" से सम्पन्न होना अपरिहार्य मानते हैं। क्योंकि जिसके उद्देश्य जितने ही तुच्छ, और सतही होंगे उनकी रचना में उतनी ही नीरसता और शैथिल्य भी होगी। लोजाइनस जिसे अपरोक्ष रूप से महान उद्देश्य

बताते हैं मुक्तिबोध उसे ही "सवेदनात्मक उद्देश्य" कहते हैं, जो किसी भी कला के के प्रेरक तत्व हैं। वे उसी को काव्य का "प्रधान श्रम" मानते हुए कहते हैं कि - "लेखक, जो कि अपनी सवेदनात्मक क्षमता से साहित्य-सृजन करता है, वह सवेदनात्मक उद्देश्यो से परिचालित होता है। वह अपनी अभिव्यक्ति का पैटर्न भी सवेदनात्मक उद्देश्यो के आधार पर बनाता है। दूसरे शब्दों में - "सवेदनात्मक उद्देश्य एक ओर आत्म चरित्रात्मक होते हैं तो दूसरी ओर वे एक विशेष प्रकार का कलात्मक प्रभाव उत्पन्न करने के लिए अभिव्यक्ति का एक विशेष पैटर्न ग्रहण करते हैं, तो तीसरी ओर, सवेदनात्मक उद्देश्य अपने धक्के से हृदय में स्थिति जीवनानुभवों अर्थात् ज्ञानात्मक सवेदन और सवेदनात्मक ज्ञान को जागृत और सकलित करके उन्हें अपनी दिशा में प्रवाहित करते हैं।"¹¹⁸

रचना रूप से सवेदनात्मक उद्देश्यो का कार्य सृजन के प्रारम्भ से लेकर अंत तक अनुस्यूत है। सवेदनात्मक उद्देश्यो का एक कार्य जो मुक्तिबोध ने "कलात्मक प्रभाव उत्पन्न" करना माना है। उसका सम्बन्ध काव्य की सप्रेषणीयता से कही गहरे जुड़ा हुआ है, क्योंकि काव्य का कुल उद्देश्य जहाँ कवि के आत्म विस्तार को दिलाना है वहीं पर उसके आत्म औचित्य को प्रतिष्ठित करना भी है। इन्हीं कलात्मक उद्देश्यो को ठीक से न समझ पाने के कारण मुक्तिबोध की कविताओं पर चौतरफा हमले हुए जिसका कुल उद्देश्य मुक्तिबोध के अनुसार - "उस काव्य प्रवृत्ति को समझना नहीं था बस उससे सघर्ष करके उसे नष्ट कर देना था।"¹¹⁹

तथाकथित प्रगतिशील तमाम आलोचकों को यदि मुक्तिबोध की कविता में "ऊँट-पटाँग" बातों के अलावा कुछ भी नज़र यदि नहीं आया तो उसकी प्रमुख कारण - "अपने-अपने सिद्धान्तों की तर्कव्यवस्था के ऊँचे आयवसी टावर पर बैठे हुए, बनते हुए साहित्य को देखते हैं। वहाँ से उन्हें आदमी छोटा नज़र आता है। इसलिए वे अरुचि और विरक्ति से अपना मुँह फेर लेते हैं।"¹²⁰

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने इस जगत के "अनन्त-रूपात्मक" मानते

हुए तदनुसार - हृदय की भावनाओं को "अनेक भावात्मक" माना है, तथा कविता को "बाह्य प्रकृति" के साथ मनुष्य की "अन्तः प्रकृति" का सामञ्जस्य कहा है। मुक्तिबोध भी इसीलिए कला को - "बाह्य का आभ्यन्तरीकरण" और आभ्यन्तर का बाह्यीकरण का एक निरन्तर चक्र।¹²¹ ममत्व है जो उनकी वैचारिकता को परम्परा की दृढ़ भित्ति प्रदान करता है।

डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव ने ठीक ही कहा है कि - "जिन शास्त्रीय समीक्षकों की रूचि रीतिकालीन सस्कारों से आगे नहीं बढ़ पायी है, वे ही मुक्तिबोध की कविता को कलाहीन बता रहे हैं।"¹²² और जिन्हें - "अज्ञेय जैसे कवि का समर्थन प्राप्त है, जिनकी दृष्टि में मुक्तिबोध की शायद ही कोई कविता सरचना की दृष्टि से सम्पूर्ण हो, शायद ही किसी में सघन सरचनात्मक गठन दिखाई पड़े।"¹²³

"कविता क्या है?" नामक निबन्ध में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने पाठक वर्ग को कवि वर्ग से जोड़ते हुए दो वर्गों में विभाजित किया है, एक तो "तमाशबीन" जो - "भव्यता और विचित्रता में ही अपने हृदय के लिए कुछ पाते हैं" दूसरे "भोगलिप्सु" "जो केवल प्रफुल्ल-प्रसून" के प्रसार के सौम्य-सस्कार, मकरन्द लोलुपा, मधुर गुञ्जार, कोकिल कूलित निकुञ्ज, और शीतल सुख-स्पर्श मर्याद" इत्यादि की चर्चा करते हैं।"¹²⁴

तो, जो मुक्तिबोध की कविता में निराशा अनास्था और वैकल्य ही देखते हैं, वे शुक्ल जी के अनुसार, "तमाशबीन" है और जो अपने दुराग्रहों के कारण उनकी कविता में फैले हुए मीठे-पठारपन को उसकी भव्य नीरवता को भग करके अपनी की कविता ही लिखवाना चाहते हैं, उनको भोगलिप्सा ही कहा जाएगी उनको शायद मालूम नहीं कि - "बजर कवि स्याह पहाड़ में भी एक अजीब वीरान भव्यता होती है, गली के अंधेरे में अग छोटे-छोटे से जगली पौधे में भी एक विचित्र मेखेत होता है।"¹²⁵

संप्रेषणीयता की समस्या दरअसल पाठक वर्ग की बनाई हुए एक आम राय कि - "कविता को सरल होना चाहिए" से बहुत गहरे जुड़ी है। जो कविता

को "सरलता" या क्लिष्टता" के खाचो में अटाना चाहते हैं। किन्तु यह कितनी मोटी सोच है और इसी अबोध कसौटी पर कला के प्रभाव का आकलन किया जा रहा है। यहाँ एक प्रश्न यह उठता है कि वृहत्तर जनता तक यदि कवि की कविता नहीं पहुँच पा रही है तो क्या इसके लिए कवि ही जिम्मेदार है अथवा वे समाजार्थिक परिस्थितियाँ भी जिम्मेदार हैं जिनके दबाव के कारण पाठक और कवि, श्रोता और कवि तथा दर्शक और कला के बीच गैप पैदा हो गया है। यहाँ एकदम कहा जा सकता है कि आज जबकि पाठक या श्रोता मनोरंजन की तत्परता या तत्पर मनोरंजन को ही कला के सद्यः प्रभाव से जोड़ता है तो निश्चित रूप से इस प्रकार के समाज में कविता की प्रेषणीयता के सम्बन्ध में तत्पर मनोरंजन को स्थान दिया ही जाएगा। जो कि कविता के भावी विकास के लिए आत्मघाती सिद्ध होगा।

मुक्तिबोध ने कलात्मक स्तर पर - "कवि की संवेदन क्षमता कल्पना की स्रष्टृ शक्ति और बुद्धि की विश्लेषण शक्ति।"¹²⁶ एकतानता की जो बात की है यदि उसमें से एक भी भुजा का व्यतिकरण हुआ तो कविता में निश्चित ही शिथिलता उत्पन्न होगी जो कि संप्रेषणीयता में अवश्य ही बाधा पहुँचाएगी। अतः कविता में संप्रेषणीयता का सवाल कविता की सृजनात्मकता से अलग नहीं है।

सारे लोग जानते हैं कि अच्छी कविता के साथ खराब कविता बराबर लिखी जाती है। उसके निकट जाने वाले पाठकों की अपनी रुचि क्षमता और ग्रहणशीलता का फर्क भी साधारण नहीं होता। इसलिए भी संप्रेषण का कोई सरल नियम निश्चित करना सम्भव नहीं है।

मुक्तिबोध के द्वारा कविता में ये घोषणा करना कि -

"जिन्दगी की, मन की

तस्वीरे फिलहाल नहीं बना पाएँगे

अलबत्ता पोस्टर हम लगा जाएंगे
हम धधकाएंगे
मानो या न मानो इस नाजुक घड़ी में
चन्द्र है सविता है/पोस्टर ही कविता है।।"127

यह उसी सामाजिक स्थिति की ओर सकते हैं जिसमें कभी रीति-कालीन काव्य" और "राष्ट्रीय सासकृतिक भाव सम्पन्न छाया वादी" काव्यों की स्थापना की गई थी।

एक सवाल यह भी उठता है कि यदि देश में कभी क्रांति के आसार हो ही जाएँ जो होगा ही तो कविता क्या वाकई "पोस्टर" हो जाएगी? उत्तर है हाँ। तब सौन्दर्य का क्या होगा? तब सौन्दर्य के प्रतिमान बदल जाएंगे और नवीन सामाजिक मूल्यों से नवीन सौन्दर्य सम्पन्नता जाग्रत होगी।।

xxxxxxxxxx

॥घ॥ काव्य जीवन की पुनर्रचना - लगभग सन् 50-52 के बीच मुक्तिबोध ने "कामायनी" पर एक लम्बा सा लेख लिखा था - "कामायनी कुछ नए विचार" जो सन् 52 में "हंस" में छपा¹²⁸ और फिर बाद में उसी का कुछ परिवर्द्धित रूप "आलोचना" में भी उसी समय ही छपा। इसी क्रम में जो पूरी किताब उनके द्वारा लिखी गई वह "कामायनी एक पुनर्विचार" के रूप में है। इसी पुस्तक में "कामायनी" को एक "फैटेसी" मानते हुए उन्होंने साहित्य के विषय में एक सूत्र दिया वह यह कि - "कलाकृति स्वानुभूत जीवन की कल्पना द्वारा पुनर्रचना है।"¹²⁹ इस काव्य खण्ड में एक कवि, लेखक और विचारक की व्यक्तित्व झॉक-झॉक उठता है। इसमें जो तीन पते की बातें हैं वे क्रमशः स्वानुभूत जीवन, कल्पना और पुनर्रचना ॥पुनर्सृजन॥

प्रश्न उठता है कि "स्वानुभूत जीवन" क्या है? जीवन तो पहले और अतः भी जीवन ही है तो उसमें "स्वानुभूत" का क्या मतलब है? किसी भी व्यक्ति में जीने और भोगने की नियति के साथ-साथ दृश्य भाव भी पाया जाता है, वही दूसरा भाव ही जिए या भोगे गए जीवन का जो मनन करता है वही "स्वानुभूत जीवन" है। मुक्तिबोध ने जीवन को "त्रिकोणात्मक" माना है जिसकी किसी भी भुजा या एगिल को छोड़ देने पर जीवन की व्याख्या सतही हो जाएगी। अतः जीवन को समग्रता से "वाच" करने के लिए तीनों ही भुजाओं की महती भूमिका को समझना होगा। मुक्तिबोध ने इस त्रिकोणात्मक जीवन की पहली भुजा "वर्ग जगत" दूसरी भुजा व्यक्ति की "अन्तरंग जीवन" और तीसरी भुजा जो कि उपरोक्त दोनों भुजाओं को दृढ़ आधार प्रदान करती है वह - "हमारी अपनी चेतना है।" किन्तु इस मुगालते में न पड़कर कि "चेतना" ही सबसे महत्वपूर्ण भुजा है, यह समझना चाहिए कि - "चेतना उपर्युक्त दो भुजाओं के बिना अपना स्वरूप और आकार ही स्थापित नहीं कर सकती।"¹³⁰ यदि इनमें से कोई भी एक भुजा लुप्त हुई तो चेतना का कोई मतलब नहीं है। यह बात इस तथ्य को सिद्ध करने के लिए काफी है कि हमारा अन्तर्मन बाह्य परिवेश और परिस्थितियों से आवयविक सम्बन्ध रखता है और इसी के संयुग्म से ही हमारा जीवन बनता है।

हालाकि समाज को एक झटके में व्यक्तियों का समूह कह दिया जाता है किन्तु यदि समूह में रह कर भी कोई किसी से मतलब ही न रखे तो क्या उसे भी समाज कहेंगे? शर्तिया नहीं। क्योंकि - "समाज रेत का वह ढेर नहीं जिसमें का प्रत्येक कण एक-दूसरे से घनिष्ठ सम्बन्ध रखते हुए भी एक-दूसरे से विलग और स्वतन्त्र रहता है। समाज एक वृक्ष की भाँति है, जिसका प्रत्येक मार्ग, प्रत्येक अश्व, प्रत्येक कण, प्रत्येक बिन्दु एक दूसरे से और अपने पूर्ण अखंड से अव्यवस्थित सम्बन्ध रखता है।"¹³¹

इसलिए क्योंकि यदि शाखाएँ जड़ों से जुड़ कर, तने से जुड़ कर पत्तियों से जुड़ कर जीवन-रस नहीं खींच पाएंगी तो वे मुरझा जाएंगी। अतः व्यक्ति का समाज में एक दूसरे से जुड़ाव उनकी जिजीविषा प्राप्ति का एक साधन है।

तो जिस "स्वानुभूत जीवन" की बात की जा रही है उसका गहरा सम्बन्ध हमारे "अन्तरंग जीवन" से है क्योंकि बचपन से ही व्यक्ति अपने परिवेश से क्रिया-प्रतिक्रिया करते हुए घातों-प्रतिघातों में डूबते-उतराते हुए इसका निर्माण करता है। इसे व्यक्तित्व निर्माण भी कहा जा सकता है। जिसमें संस्कार का बहुत बड़ा रोल होता है। ये संस्कार भी उसे बाह्य से ही प्राप्त होते हैं। असल में बचपन में ही समाज की विकृतियाँ और विद्वेषों को देखकर बालक के मन में एक गहरी भावना घर लेती है। उसी समय से उसे कुछ मूल्यवान और कुछ स्वतः ही निर्मूल्य लगने लगता है, क्या मूल्यवान है और क्या निर्मूल्य है। इसकी पैमाइश समाज सापेक्ष ही की जा सकती है। क्योंकि व्यक्ति के विकास में परिवार का एक रोल तो होता ही है, जिसमें रहकर व्यक्ति अपने बचपन से ही अच्छाइयाँ या बुराइयों की ओर झुकता है। चूँकि मानवीय पहलू सार्वभौमिक और एकतान होते हैं। अतः उसमें इस गुंजाइश से इकार किया जा सकता है कि एक के लिए जो मूल्यवान हो वह दूसरों के लिए निर्मूल्य हो। यदि वह वास्तव में मानवीयता से परिपूर्ण हो। इसी वजह से मुक्तिबोध मूल्यों की बात को कवि संस्कार से जोड़ते हुए कहते हैं कि - "यदि उसके संस्कार बुरे हैं तो निश्चय ही उसकी

जैसा कि पहले ही कहा जा चुका है कि स्वानुभूत जीवन में एक साक्षी भाव होता है। जिसके कारण व्यक्तियों {कवि-कलाकार} इसके वक्त निज भोगे गए जीवन ही स्वानुभूत में नहीं आते, बल्कि ऐसे भी लोगों की जिन्दगियाँ हैं जिसको लेखक स्वयं न भोगते हुए भी दृष्टाभाव के कारण उसमें अपनी सार्थक पैठ रखता है। स्पष्टतः यह जीवन आत्मचरित ही हो, यह गैर जरूरी है, लेकिन कला में प्रयुक्त चरित्रों को और अधिक प्रामाणिक बनाने के लिए आत्मसंस्पर्श जरूरी है। लिखते हैं कि - "यह आवश्यक नहीं है कि जिया और भोगा गया जीवन कवि का अपना नितान्त व्यक्तिगत जीवन हो। किन्तु उसकी कलाकृति में वास्तविक का साक्षात्कार और आत्मचरित्रात्मक संस्पर्श तो होना ही चाहिए।" ¹³³

[illegible]

संक्षेप में यह कि समकालीन कथा साहित्य के चरित्रों में उस मनोवैज्ञानिक यथा सर्वथा अथाव है जो उन्हें एक चरित्र होने से रोकता है। यहाँ एक दम कहा जा सकता है कि "स्वानुभूत जीवन" ही नहीं बल्कि पूरी ईमानदारी से

जिया गया या आत्मसात किया गया जीवन ही यथार्थ-चरित्रों का सृजन कर सकता है।

मुक्तिबोध स्वानुभूत जीवन को कलाकार की ईमानदारी से जोड़ते हैं तथा कहते हैं कि - "हमारे साहित्य चिन्तन या कलात्मक सृष्टि का विकास तभी होगा जब हम वास्तविक जीवन में व्यापक तथा विविध जीवनानुभवों से सम्पन्न होंगे तथा हम विक्षुब्ध उत्पीड़ित जनता [मानवता] के [वायवीय नहीं, पूर्ण] आदर्शों से एकात्म होंगे।"¹³⁵

यहाँ स्पष्ट रूप से उनका मानना है कि "ईमानदारी" और वास्तविक जीवन का अन्त सम्बन्ध जितना ही प्रगाढ़ होगा, साहित्य की गति ठीक दिशा में उत्तरोत्तर वृद्धि करेगी।

यों तो "ईमानदारी" का प्रयोग कविता में लगभग हर युग में ही होता आया है, किन्तु मुक्तिबोध द्वारा मुक्तिबोध द्वारा ग्रहीत अर्थ अपने पूर्वयुगीन अर्थों से कई अर्थों में भिन्न रही है। "छायावादी कहे जाने वाले हिन्दी के पहले रोमांटिक कवियों ने भी अपनी अनुभूति की ईमानदारी का दावा किया था। छायावादी "स्वानुभूति" ईमानदारी नहीं तो क्या थी?"¹³⁶

उत्तर छायावाद में भी बचने ने इसी "ईमानदारी" की बात की और "अपनी ईमानदारी प्रमाणित करने के लिए दिल खोल कर "अपनी" कमजोरियों का बखान किया।"¹³⁷

कहना न होगा कि अपनी कमजोरियों को बेबाक कहना चाहे वे वास्तविक रूप से न ही हो, एक ईमानदारी ही है किन्तु इसमें शक की गुंजाइश बराबर बनी रहती है। रघुबीर सहाय ने "ईमानदारी वास्तव में एक मौलिक गुण है, और उस बौद्धिक स्तर का पर्याय है जिस पर आकर हमारा तर्क पूर्वग्रह और व्यक्तिगत रुचि के ऊपर उठ जाता है, और जिन पर आकर हमसे वस्तुओं की वास्तविकता का सही अनुभव होता है। वह उस चेतना के पहले की चीज है जो ज्ञान

को क्षेत्रों में विभाजित करती है। जैसे ज्ञान समस्त एक है, वैसे ही ईमानदारी भी समस्त एक है।"138

इस ईमानदारी को मुक्तिबोध द्वारा प्रयुक्त "ज्ञानात्मक-सवेदन" और "सवेदनात्मक ज्ञान" से काट कर नहीं देखा जा सकता क्योंकि रघुवीर सहाय के अनुसार यह चेतना के पहले की चीज है, और चूँकि चेतना के बाद की चीज विभिन्न क्षेत्रों में विभाजित होती है अतः उन्होंने इसमें ईमानदारी बुद्धि और हृदय का द्वैत अस्वीकार करके एक अखंड और अविभाज्य चेतना के स्तर पर प्रतिष्ठित किया गया है तो ईमानदारी का जो सर्वोत्कृष्ट कार्य है वह है, "वस्तुओं की वास्तविकता का सही अनुभव।"

मुक्तिबोध "व्यक्तिगत ईमानदारी" तथा "कलात्मक ईमानदारी" में फर्क करते हैं, क्योंकि कभी-कभी कलात्मकता के क्षण हृदय के वास्तविक द्रवण के क्षण नहीं होते। इसी को वे लेखक का "फ्राड" कहते हैं जो दूसरों की निगाह में "कौशल" भी हो सकता है। जिसमें कलात्मक ईमानदारी का शायद ही निर्वाह किया गया हो। लिखते हैं कि - "कविता में कहीं कितना फ्राड होता है, यह मैं जानता हूँ। फ्राड को आप कौशल भी कह सकते हैं। नई कविता का कवि बहुत सचेत है, वह काफी फ्राड करता है। दूसरे शब्दों में यह आवश्यक नहीं है अर्थात् यह अनिवार्य नहीं है कि काव्य की वास्तविक रचना का क्षण, युगपत् रूप से, हृदय के द्रवण चित्त की रसात्मकता का भी क्षण हो।"139

रघुवीर सहाय के द्वारा "ईमानदारी" को चेतना के पहले की चीज घोषित करना, मुक्तिबोध से उद्भूत साम्य रखती है, क्योंकि वे भी "सचेतावस्था" और "फ्राड" में आगिक देखते हैं। कलाकार की इस ईमानदारी पर मुक्तिबोध ने "एक साहित्यिक की डायरी" में कायदे से विचार किया है। चूँकि इनकी शैली "डायरी शैली" है और डायरी किसी भी व्यक्ति की अभिन्न निजी दस्तावेज भी होती है, अतः उसमें आयी हुई किसी भी बात को बिलाशक सत्य माना जा सकता है। "कलात्मक ईमानदारी" से दूर वे "काव्यगत ईमानदारी" को

व्याख्यायित करते हुए लिखते हैं कि - "जिस अनुपात में, जिस मात्रा में जो भावना या विचार उठा है उसको उसी मात्रा में प्रस्तुत करना, किंतु कला के सृजन में इसे "एकदम नाकाफी" मानते हुए कहते हैं कि व्यक्तिगत ईमानदारी तब तक बेमतलब है जब तक कि - वे भाव या वह विचार किसी वस्तु-तथ्य से सुसंगत हैं या नहीं। इसलिए - "व्यक्तिगत ईमानदारी वहाँ लक्षित होगी जहाँ वस्तु का वस्तुमूलक आकलन करते हुए लेखक उस आकलन के आधार पर वस्तुतत्त्व के प्रति सही-सही मानसिक प्रतिक्रिया करे। यदि वह ऐसा नहीं करता तो उसकी प्रतिक्रिया में सत्यत्व का आविर्भाव नहीं होगा।"140

रूप से वे वस्तु के वस्तुमूलक मूल्यांकन का आग्रह करते हुए प्रकारान्तर से कविता के यथार्थ पर बल देते हैं तथा भावना को ज्ञानात्मक आधार में पुष्ट करने की बात करते हैं। कहते हैं कि - "भावना की ज्ञानात्मक आधार जब तक वस्तुतः शुद्ध है तभी तक वह भावना फ़ाड़ नहीं है। × × × × × × × × × × इस लिए ज्ञान को अधिकाधिक मार्मिक यथार्थमूलक और विकसित करने का जो संघर्ष है वह वस्तुतः कलाकार का सच्चा धर्म है। यदि कवि या कलाकार वह संघर्ष त्याग देता है तो वह सचमुच ईमानदार नहीं है। सच तो यह है कि व्यक्तिगत ईमानदारी के भीतर ही एक बहुत बड़ा संघर्ष होता है। दूसरे शब्दों में कला के क्षेत्र में व्यक्तिगत ईमानदारी स्वयं सिद्ध नहीं वरन् प्रयत्न-साध्य होती है।"141

दरअसल यही ईमानदारी तो उनके लिए अभिव्यक्ति सम्पदा है जो "कवि की संवेदन क्षमता, कल्पना की संश्लेषण शक्ति और बुद्धि की विश्लेषण शक्ति"142 के परस्पर संयोग से ही प्राप्त की जा सकती है। यदि इसमें से कोई भी पक्ष कमजोर हुआ, रचना में न केवल शिथिलता आएगी, बल्कि उसमें एक विशेष किस्म की कृत्रिमता आ जाएगी जैसे - छायावादी काल में। जिसे देखकर आचार्य द्विवेदी को झुंझला कर कहना पड़ा था - "इनके भाव झूठे इनकी भाषा झूठी" तथा आचार्य शुक्ल ने बिना टिप्पणी किए नहीं छोड़ा - "भावानुभूति तक कल्पित होने लगी है।"143

कहने का मतलब है कि स्वानुभूति का बगैर ईमानदारी के अभिव्यक्ति करण खतरनाक होता है। दूसरे शब्दों में स्वानुभूत जीवन ईमानदारी के बिना स्पन्दनहीन, देह के समान है। यह स्वानुभूत जीवन एक विशिष्ट जीवन है। जीवन की पुनर्रचना की प्रक्रिया के दौरान में इस विशिष्टता को कवि ने सामान्य में स्थान्तरित किया है। अब प्रश्न यह है कि इस "सामान्य" की उत्पत्ति काव्य में कैसे होती है? दरअसल जिए और भोगे जाने वाले जीवन से पुनर्रचित जीवन की जो सारभूत एकात्मकता है, उस एकात्मकता के आधार पर ही विशिष्ट में सामान्य की झलक मिलती है। पुनर्रचित जीवन से वास्तविक जीवन का जो अलगाव है, उस अलगाव द्वारा सामान्य की उत्पत्ति नहीं हो सकती। इसके विपरीत वास्तविक जीवन से पुनर्रचित जीवन का जो सारभूतात्मक अभेद है उससे ही सामान्य की उत्पत्ति हो सकती है। "रचना प्रक्रिया" नामक निबन्ध जो दो खण्डों में है, जीवन के तीव्र उत्कट क्षणों को काव्य का प्रथम क्षण मानते हुए स्वानुभूत जीवन की व्याख्या बच्चे के विकासमय चरित्र के माध्यम से किया गया है।

फैटेसी विवेचन के क्रम में मुक्तिबोध ने फैटेसी को काव्य की आत्मा और "अनुभव की कन्या" के रूप में परिभाषित किया है।¹⁴⁴

उद्भव की व्याख्या मुक्तिबोध इस प्रकार से करते हैं - "मनुष्य के हृदय में संचित जो अनुभव होते हैं, उनका एक क्षण आभ्यांतर और दूसरा क्षण बाह्यगत होता है। अनुभव में जो प्रवृत्ति परिलक्षित होती है, वह अनुभव का आत्मपक्ष है। अनुभव के अन्तर्गत जो बिम्ब, भाव और विचार प्रस्तुत होते हैं, वे बाह्य के संपादित सशोधित रूप हैं।"¹⁴⁵

दूसरे शब्दों में - "हमारी भाव सम्पदा, ज्ञान सम्पदा, अनुभव, समृद्धि उस अन्तर्गतत्व की अवस्था ही का अभिनय अंग है कि जो अन्तर्गतत्व व्यवस्था हमने बाह्य जीवन-जगत के आभ्यन्तरीकरण से प्राप्त की है।"¹⁴⁶ काव्य की परिभाषा में "स्वानुभूति" शब्द के प्रयोग से अन्तर और बाह्य का संघर्ष दिखाया है।

कल्पना - काव्य रचना प्रक्रिया में "कल्पना" तत्व की आवश्यकता को पाश्चात्य और भारतीय काव्यशास्त्रियों तथा काव्यवादी और यथार्थवादी विचारकों ने भी स्वीकार किया है क्योंकि काव्य को उसकी जीवन्तता और नैतिकता प्रदान करने के लिए कल्पना तत्व की महती भूमिका को अलक्षित नहीं किया जा सकता।

इस शब्द की व्युत्पत्ति संस्कृत के "कल्प" धातु से हुयी है जिसका अर्थ है - "सृष्टि करना"। स्वर्ग के कल्प वृक्ष की भाँति कल्पना भी मनचाही परिस्थिति उत्पन्न कर देती है। कल्पना को अंग्रेजी में Imagination कहा जाता है जो कि Image या "मानसिक चित्र" से बना है। कल्पना प्रसूत चित्र वैकल्पिक होते हैं। अर्थात् कल्पना के सहारे कोई भी कवि या लेखक किसी भी सामाजिक स्थिति के भूत और भविष्य को देख सकता है, बता सकता है। कल्पनापरकता प्रत्येक साहित्य में होती है, चाहे वह अपने पूरे कलेवर में घोर यथार्थवादी ही क्यों न हो। अतः उस साहित्य के अनुशीलन से यह सहज अनुमान लगाया जा सकता है कि हमारा भविष्य कैसा होगा और हमारा विगत कैसा था। होता यह है कि जब हम अपने वर्तमान को ही अर्थात् जो हमारा यथार्थ है, को सजोने का प्रयास करते हैं तो उसी समय हमें यह मालूम होने लगता है कि हमारा भविष्य क्या होगा जब कि वर्तमान अर्थात् यथार्थ बहुत कुछ "पास्ट" से भी परिचालित होता है। अतः यह कहा जा सकता है कि चूँकि वर्तमान से ही आगत और विगत दोनों लिपटे रहते हैं अतः कल्पना कोई ऐसी हवाई या बेसिर पैर की चीज नहीं है जिसमें यथार्थ का पुट न रहता हो, इसको तब और गहरे महसूस किया जा सकता है जब कि वर्तमान ही हमारा यथार्थ है और यथार्थ ही हमारा वर्तमान है। इससे यह सिद्ध होता है कि कवि लोग जिन नवीन सी लगने वाली वस्तु व्यापारों को खड़ा करते हैं वह यथार्थ अर्थात् पूर्व देखे गये के ही आधार पर होता है। इसको दूसरे शब्दों में इस प्रकार भी कह सकते हैं कि, कल्पना का कार्य मूलतः प्रत्यक्ष देखे या जाने वाले पदार्थों के आधार पर ही नवीन वस्तु-व्यापार विधान खड़ा करना है। कल्पना कवि को अपार शक्ति और क्षेत्र प्रदान करती है। वह जगत के समस्त पदार्थों

का उपयोग मनोनुकूल काव्य गढ़ने में कर सकती है। कल्पना के ही सहारे कवि नूतन सृष्टि करके "सर्जक या सृष्टा पद को प्राप्त करता है। इस कल्पना का प्रयोग वह बहुत ही सावधानी से करता है, क्योंकि वह ऐसा करने को विवश है। यदि उसने कल्पना को केवल खिलदडापन दिखाया या हवाई उड़ान की सोची तो निश्चय ही वह धम्म से जमीन पर ही गिरेगा। इस चीज़ का सबसे बुरा परिणाम जो कविता पर होता है, वह उसका जनसामान्य से कट कर रह जाना। क्योंकि यदि किसी भी कवि ने "दूर की कौड़ी" को कल्पना के सहारे लाने का प्रयास भी किया तो उसमें वह "अभ्यतर प्रभाव साम्य" आने से रहा जो कि किसी भी कविता का प्राणवायु हो, जिसका परिणाम होता है कि कविता को "कवि समझे या खुद समझे"। संक्षेप में कहना यह है कि कल्पना करते वक्त भी कवि को अपने पाँव मजबूती से ज़मीन पर टिकाए रहने चाहिए। क्योंकि हम जिसको कल्पना कहते हैं वह कोई ऐसी अनूठी चीज़ न होकर यथार्थ से प्राप्त और यथार्थ को ही सजोने तथा संवारने का नज़रिया है। इस चीज़ को और भी स्पष्टता से एक उदाहरण द्वारा समझा जा सकता है हम जिस चीज़ या वस्तु को कभी नहीं देखे है उसका बिम्ब हमारे दिमाग में आया कैसे? स्पष्ट रूप से देखी गई चीज़ों के आधार पर ही हम तद्वत किन्तु उससे भी अच्छी चीज़ की एक मानसिक बुनावट करते हैं जिसको कल्पना-चित्र कहा जा सकता है, डॉ० विश्वनाथ त्रिपाठी ने इसी को "वितथीकरण"¹⁴⁷ कहते हैं तथा मानते हैं कि कल्पना हम वितथीकरण के द्वारा ही करते हैं - "जब हम उड़ने की कल्पना करते हैं तो खुद को पक्षियों की जगह रख देते हैं बस।"¹⁴⁸ इसीलिए जैसे-जैसे हमारे ज्ञान का प्रसार होता जाता है, वैसे ही हमारी भावना का प्रसार भी होता रहता है। तद्वत हमारी कल्पना भी अनेकानेक विस्तृत रूपों को प्राप्त करती है। मुक्तिबोध ने केवल कल्पना का ही नाम नहीं लिया है, बल्कि "विधायक कल्पना" का नाम दिया है वे लिखते हैं कि - "साहित्यिक कलाकार, अपनी विधायक कल्पना द्वारा, जीवन की पुनर्रचना करता है। जीवन की यह पुनर्रचना ही कलाकृति बनती है। कला में जीवन की जो पुनर्रचना होती है, वह सारत उस जीवन का प्रतिनिधित्व करती है, कि जो

जीवन इस जगत में वस्तुतः जिया या भोगा जाता है - लेखक द्वारा अथवा अन्यो द्वारा।"149

अर्थात् कल्पना वह माध्यम है जिसके द्वारा रचनाकार जीवन की पुनर्रचना प्रस्तुत करता है, और चूँकि इस कल्याण को सवेदनात्मक उद्देश्य परिचालित करते रहते हैं अतः कहा जा सकता है कि सवेदनात्मक उद्देश्य ही जीवन की पुनर्रचना प्रस्तुत करते हैं। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भी दो प्रकार की कल्पना का उल्लेख किया है -

{1} विधायक कल्पना {जो कवियों में पायी जाती है}

{2} ग्राहक कल्पना {जो पाठक वर्ग में पायी जाती है}

इस सन्दर्भ में शुक्ल जी ने जो महत्व की बात की है वह आज की साहित्यिक समकालीन समस्या "सम्प्रेषण की समस्या से काफी गहरा तादात्म्य रखती है। जब वे पाठक या श्रोता के लिए भी कल्पना {ग्राहक कल्पना} की बात करते हैं तो जैसे उन्हें कविता का वह भविष्य भी मालूम था कि आगे आने दिनों में किस तरह साहित्य असम्प्रेषणीय हो जाएगी। और आज जबकि "सेटेलाइट कल्चर" ने दर्शक या पाठक को "सद्यः" मनोरञ्जनार्थ ही साहित्य का एक उद्देश्य सिद्ध सा कर दिया है तो पाठक की ग्रहणशीलता की छान-बीन अपेक्षित हो जाती है। जब कवि किसी वस्तु-व्यापार को सही-सही चित्रित नहीं कर पाता तो पाठक या श्रोता वर्ग को अपनी ओर से भी कुछ मूर्ति-विधान करना पड़ता है। यह मूर्ति-विधान ही पाठक या दर्शक की ग्राहक कल्पना कही जाती है।

पाश्चात्य काव्यशास्त्री वड्सवर्थ ने कल्पना के दो स्तर = - -

{1} कल्पना

{2} फैंसी - माने है जिसमें वह फैंसी को "ललित कल्पना" कहता है, जिसका सम्बन्ध "स्थिर तथा निश्चित वस्तुओं से है" जबकि कल्पना का सम्बन्ध "परिवर्तनशील, अनिश्चित और सुघट्य (Plastic) वस्तुओं से है।"151

इसके विपरीत "कॉलरिजन" ने "फैन्सी" को "ऐसोसिएट" या सहचरी शक्ति माना है जो कल्पना को मजबूत करके स्वरूप प्रदान करने वाली और परिवर्धनकारी शक्ति के रूप में रूपान्तरित कर देती है। कॉलरिज ने कल्पना के दो भेद माने हैं -

§1§ प्राइमरी इमेजिनेशन

§2§ सेकेण्डरी इमेजिनेशन

तथा "सेकेण्डरी इमेजिनेशन" को सर्वाधिक महत्व देते हुए बताया है कि - "यह कलाकारों में पायी जाती है, जनसाधारण में नहीं। वह प्राथमिक या आद्य कल्पनाशक्ति की प्रतिध्वनि है, उसका सजग प्रयोग होता है, वह कलाकार को इस संसार का प्रस्तुतीकरण या पुनः सृजन करने में सहायता देती है।"¹⁵²

"कल्पना" पर आई.ए. रिचर्ड्स ने गंभीरता पूर्वक विचार करते हुए उसके छः स्तर माने हैं। इनके द्वारा वर्णित कल्पना का छठा स्तर महत्व का है जिसके अन्तर्गत वह एक ऐसी - "सांयोगिक शक्ति है जो विपरीत और विस्तर गुणों को सतुलित कर देती है।"¹⁵³

ईशापूर्व चौथी शदी के विचारक अरस्तू ने जब अपने अनुकरण सिद्धान्त का प्रतिपादन प्लेटो के "अनुकरण-सिद्धान्त" के प्रत्याख्यान के बाद किया तो उन्होंने बताया कि - "यदि कविता प्रकृति का दर्पण होती, तो वह हमें उससे कुछ अधिक नहीं दे सकती थी जो प्रकृति देती है, पर तथ्य यह है कि हम कविता का आस्वादन इस लिए करते हैं कि वह हमें वह प्रदान करती है जो प्रकृति नहीं दे सकती।"¹⁵⁴ इससे स्पष्ट था कि अरस्तू अनुकरण का मतलब "हूबहू नकल" न लगाकर [जैसा कि प्लेटो का था] प्रकृति के "सर्जन प्रक्रिया का अनुकरण" लगाया तो यदि हूबहू नकल नहीं की गई है तो जाहिरा तौर पर कविता में किसी ऐसी Technique का जरूर समावेश किया गया है जो नकल न होकर उससे आगे की बात करती है, यही तत्व जो कविता में कुछ दूर की सोचती है "कल्पना" कहलाती है। कहने का मतलब यह है कि वस्तु जगत के द्वारा कवि की संवेदना और कल्पना में जो वस्तु रूप प्रस्तुत होता है कवि उसी को भाषा के माध्यम से प्रस्तुत करता है, जो "पुनर्प्रस्तुतीकरण" या "पुनर्सृजन" कहा जा सकता है। अरस्तू ने भी "अनुकरण" का जो मतलब निकाला है, उसमें कल्पना की एक रचनात्मक भूमिका है। जो अपनी सृजनात्मकता की वजह से प्रकृति के अपूर्णकार्यों को एक नवीन आयाम देकर पूर्ण बनाती है।

मुक्तिबोध भी एक जगह "कल्पना" को सृजनात्मक भूमिका के रूप में देखते हैं। "एक साहित्यिक की डायरी" के अन्तर्गत वे अपने निबन्ध "तीसरा क्षण" के बारे में लिखते हुए बताते हैं कि - "असलियत यह है कि सौन्दर्य तब उत्पन्न होता है, जब सृजनशील कल्पना के सहारे, सवेदित अनुभव ही का विस्तार हो जाये। कलाकार का वास्तविक अनुभव और अनुभव की सवेदनाओं के द्वारा प्रेरित फैंटेसी - इन दोनों के बीच कल्पना का एक रोल होता है। वह रोल, वह भूमिका, एक सृजनशील भूमिका है। वही कल्पना उसे वास्तविक अनुभव की व्यक्तिबद्ध पीड़ाओं से हटा कर"¹⁵⁵ एक विलगीकरण

उत्पन्न करती है। यहाँ स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है कि "कल्पना" की जो एक "सृजनशील भूमिका" काव्य में होती है वह बहुत कुछ दो विरोधी भावों को संतुलन में लाने के लिए ही होती है, क्योंकि कलाकार का जो वास्तविक अनुभव है वह निजी जिन्दगी में भोगा गया उसका अपना यथार्थ है। जब कि "फैन्टेसी" जिसका एक आशय स्वप्न-चित्रों से भी लगाया जा रहा है, एक आदर्शात्मक रूप हो सकती है, क्योंकि फैन्टेसी में कवि का - "एक भावनात्मक उद्देश्य समाया रहता है।"¹⁵⁶ उसमें एक सवेदनात्मक दिशा रहती है। यही दिशा और उद्देश्य ही फैन्टेसी का मर्म-प्राण है।

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्री "कॉलरिज" भी कल्पना की भूमिका परस्पर विरोधी भावों के ही सामञ्जस्य में देखता परखता है। वह मानता है कि कल्पना शक्ति - "विरोधी धर्मों - बुद्धि और हृदय, बहिर्जगत, {पदार्थ} और अन्तर्जगत {चेतना}, परिचित और नवीन, अन्तर्वेश और सयम, अवधारणा और भाव प्राविनिधिक और वैयक्तिक, प्रत्यय एवं बिम्ब का सख्यकरण करती है।"¹⁵⁷

मुक्तिबोध ने भी माना है कि कल्पना काव्य में "व्यक्तिबद्ध पीड़ाओं से हटाकर" एक "प्रतिनिधिकता" उत्पन्न कर देना भी है। क्योंकि यदि काव्य के पठन-पाठन से पाठक का स्व विगलित होकर सामान्य में न मिल सका तो कविता कही न कही अपने उद्देश्य से चूक जरूर गयी, क्योंकि - "कविता ही मनुष्य के हृदय को स्वार्थ सम्बन्धों के संकुचित मंडल से ऊपर उठाकर लोक सामान्य भाव-भूमि पर ले जाती है × × × × × × × × × × × × × × × × इस भूमि पर पहुँचे हुए मनुष्य को कुछ काल के लिए अपना पता नहीं रहता।"¹⁵⁸ सवाल यह उठता है कि काव्य में निजी बातों को सर्वसामान्य बातें बनाने का मन कलाकार का क्यों होता है? अर्थात् कला के भीतर जो एक प्रतिनिधिकता उत्पन्न होती है, उसका क्या कारण है? कलाकार को आखिर यह क्यों सोचना चाहिए कि उसकी बात सभी के महत्व की

हो सकती है? इसका उत्तर है कि कोई भी कवि जगत के साथ या तो सामञ्जस्य के रूप में अपनी चूल बिठाता है अथवा वह समाज के साथ विद्रोही रूप अख्तियार करता है। दोनों ही स्थितियों में उसके एक उद्देश्य होता है जो यह प्रेरित करता है कि वह जगत से प्रतिक्रिया किस भाँति करे। क्या वह समाज से सामञ्जस्य स्थापित करे अथवा उससे विद्रोह? दोनों ही स्थितियों में एक कारण - कार्य सम्बन्ध होता है तथा एक द्वन्द्व भी होता है जो कि व्यक्तिबद्धता और समाज सापेक्षता का होता है। कहने का मतलब यह है कि अपनी निजु बातों को जिसका कि वह स्वयं भोक्ता भी है के अतनवा पुनर्रचित जीवन तथा निर और भोगे जीवन में सारत एक रूपता के बावजूद एक अमूर्तीकरण या Abstraction होता है जो सर्जक को ही दृष्टा बना देता है, तो कला के अन्तर्गत भोक्ता मन तथा दृष्टा मन के मध्य एक द्वन्द्व होता है किन्तु यह द्वन्द्व सिर्फ द्वन्द्व ही नहीं बल्कि एक दूसरे से सम्बद्ध होते हुए एक दूसरे के गुणों का आदान-प्रदान भी होता है। गुणों का यही समन्वय ही कला को आगे बढ़ाने का साधन है।

मुक्तिबोध ने "कल्पना" द्वारा सृजनशीलता की बात जो उठायी है, वह कला के लिए बड़े ही महत्व की बात है। क्योंकि जिया अथवा भोगा गया जीवन तथा पुनर्रचित जीवन के बीच जो अमूर्तीकरण की प्रक्रिया है वह कल्पना के माध्यम से ही अंजाम तक पहुँचती है, क्योंकि पुनर्रचित जीवन - "जिए और भोगे जाने वाले जीवन से सारत एक होते हुए भी उससे कुछ अधिक होती है।"¹⁵⁹ कला में यह जो "अधिकपन" है वह ही उसे कला का सही मायने प्रदान करती है, अन्यथा वह यथार्थ का प्रत्यक्ष अंकन ही सिद्ध होगी। यही कारण है कि कला जिस प्रत्यक्ष या यथार्थ जीवन का प्रतिनिधित्व करती है वह कहीं न कहीं तत्सदृश सम्पूर्ण जिन्दगियों तथा तत्सदृश सम्पूर्ण सम्भावनाओं का भी प्रतिनिधित्व करती है।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की ही तरह मुक्तिबोध भी "कल्पना" को केवल एक साधन ही मानते हैं जो स्वयं अपने-आप में इष्ट नहीं है जबकि

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्रियों ने कल्पना को अत्यधिक महत्व देते हुए उसे ही साध्य मान लिया जिसका परिणाम यह हुआ कि उनकी कलाओं में से जीवन का स्पन्दन समाप्त सा हो गया। इसका यह मतलब नहीं है कि कला में कल्पना के महत्व को अलक्षित कर दिया जाए, बल्कि यह है कि कल्पना को जीवन और जगत से काट कर न देखा जाए अर्थात् यथार्थ की देह में कल्पना की एक धडकन जरूर होनी चाहिए। यहाँ देखने की बात यह है कि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने जब कल्पना की परिभाषा देते हुए लिखा कि - "जो वस्तु हमसे अलग है हमसे दूर प्रतीत होती है, उसकी मूर्ति मन में लाकर उसके साहित्य का अनुभव करना ही उपसना है। साहित्य वाले इसी को "भावना" कहते हैं और आजकल के लोग "कल्पना"।¹⁶⁰ इसमें कही भी यह गूँज नहीं है कि "कल्पना" एक ऐसे रूप-विधान को सामने ले आती है जो वस्तुतः है ही नहीं, बल्कि यह कि वह वस्तु है किन्तु हमसे दूर है, अर्थात् जिसे देखकर हम अवाक नहीं रह सकते। बल्कि एक परिचय का भाव उदित होता है। कहने का आशय यह है कि "कल्पना" एक कोरी चीज नहीं बल्कि जीवन और जगत के नजदीक होती है, यदि उसमें यह बात न होती तो सहृदय से सहृदय व्यक्ति में मार्मिकता होने के बावजूद भी वह अनुभूति पैदा न हो पाती।

मुक्तिबोध भी कल्पना के जीवनानुभव से संपृक्त करते हुए उससे हट कर कल्पना का कोई अस्तित्व स्वीकार नहीं करते। वे कहते हैं कि - "फैटेसी के अन्तर्गत कल्पना का मूल कार्य, मन के निगूढ़ तत्वों को प्रोद्भाषित करते हुए विभिन्न रंगों में उन्हें अपने समस्त-सौन्दर्य के साथ उद्धारित करना रहता है।"¹⁶¹ और चूँकि यह - "फैण्टैसी अनुभव की कन्या है"¹⁶² अतः कल्पना का जो कार्य है, वह प्रकारान्तर से जीवन और जगत की सच्चाइयों को ही तनिक फेर-फार के साथ ही प्रस्तुत करना हुआ।

मुक्तिबोध कल्पना - बिम्बों को दो प्रकार का मानते हैं, प्रथमतः ऐसे कल्पना-बिम्ब जो अपनी-सतही तथ्यों का उद्घास करते हैं। दूसरे वे हैं जो जिए और भोये गए जीवन से सारभूत एकता रखते हुए प्राविधिक

रूप से सम्प्रेषण करने लगे।

मुक्तिबोध काव्य में कल्पना तत्त्व को अपरिहार्य तत्त्व के रूप में तरजीह देते हैं, किन्तु "फैन्टेसी" के अन्तर्गत, जो एक भाववादी शिल्प है, अधिक महत्व देते हैं। उनके विश्लेषण के अनुसार फैन्टेसी के शैल्पिक प्रयोग का अवकाश भावकारी शिल्प में संभव है और इस शिल्प में कल्पना यथार्थ या तथ्यपरक जीवन को अधिक से अधिक गौण और प्रत्यक्ष बनाने का प्रयत्न करती है। चूँकि यथार्थवादी शिल्प के अन्तर्गत कलाकृति यथार्थ के अन्तर्नियमों से बंध कर ही यथार्थ के बिम्बों की क्रमिक स्थान प्रस्तुत करती है। अर्थात् कल्पना को एक स्वच्छन्दता नहीं मिल पाती, जिससे रचना में एक विचित्र किस्म का संकोच होता है जिसका परिणाम होता है कि रचना के माध्यम से कवि जो कुछ कहना चाहता है वह पूरी तरह से कह नहीं पाता क्योंकि कहने का जो भाव है, वह उन्मुक्त नहीं रहता है। जबकि — "भाववादी रोमैण्टिक शिल्प के अन्तर्गत कल्पना अधिक स्वतन्त्र होकर जीवन की स्वानुभूत विशेषताओं को समष्टि-चित्रों द्वारा, प्रतीक चित्रों द्वारा प्रस्तुत करती है।"¹⁶³

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल जब कल्पना के दो स्तर मानते हुए उसके मुख्य कार्य को "मूर्ति-विधान" ठहराते हैं तो वे आकस्मिक रूप से मुक्तिबोध के नजदीक पहुँचते दिखाई पड़ते हैं, उन्होंने भी बहुत ही साफ शब्दों में लिखा है कि — "कल्पना का कार्य है मूर्त विधान करना।"¹⁶⁴ और जब किसी भी कवि का मूर्त-विधान स्थूलित सा है जो जाहिरा तौर पर उसकी निगाह में कहीं छोट है। वह चीजों को सही ढंग से न तो देख पा रहा है तद्वत न समझ पा रहा है, क्योंकि जिस जीवन को वह देख रहा है उसी जीवन का ज्ञान तब तक नहीं प्राप्त हो सकता, जब तक कि उसमें बुद्धि तथा कल्पना और भावना का सजग सहयोग न हो। और जैसा कि मुक्तिबोध मानते हैं कि "संवेदनात्मक-उद्देश्य" ही बुद्धि को पैदा करते हैं इसीलिए दो विभिन्न कर्मों को करने वाले व्यक्तियों का न केवल बुद्धि-विन्यास अलग-अलग होगा, बल्कि उनके संवेदनात्मक उद्देश्य भी भिन्न होंगे।

सन्दर्भ

<u>अनुक्रम</u>	<u>लेखक/सम्पादक</u>	<u>सन्दर्भ ग्रन्थ</u>	<u>पृष्ठ</u>
1	बल्देव उपाध्याय	संस्कृत आलोचना	20
2	उपरिवत्	"	12
3	"	"	20
4	"	"	13
5	अज्ञेय	शेक्षर एक जीवनी	7
6	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्म सघर्ष तथा अन्य निबन्ध	17
7	बल्देव उपाध्याय	संस्कृत आलोचना	14
8	उपरिवत्	"	"
9	"	"	"
10	बाबू गुलाब राय	सिद्धान्त एव अध्ययन	30
11	बल्देव उपाध्याय	संस्कृत आलोचना	73
12	उपरिवत्	"	72
13	"	"	73
14	"	"	73
15	बाबू गुलाब राय	सिद्धान्त एव अध्ययन	36
16	कालिदास	रघुवश	1/1
17	विश्वनाथ त्रिपाठी	हिन्दी आलोचना	
18	बाबू गुलाब राय	सिद्धान्त एव अध्ययन	47
19	विश्वनाथ त्रिपाठी	हिन्दी आलोचना	26
19	आ० रामचन्द्र शुक्ल	चिन्तामणि भाग-1	97
20	उपरिवत्	"	97
21	बाबू गुलाबराय	सिद्धान्त एवं अध्ययन	50
22	डॉ० नामवर सिंह	कविता के नए प्रतिमान	17
23	उपरिवत्	"	18
24	"	"	17
25	मुक्तिबोध	कामायनी . एक पुनर्विचार	29
26	डॉ० शिवभानु सिंह	समाज दर्शन का परिचय	147

27	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसंघर्ष एवं अन्य निबन्ध	8
28	उपरिवत्	"	"
29	"	चौद का मुँह टेढ़ा है	66
30	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल	चितामणि भाग-1	
31	स० अशोक बाजपेयी	प्रतिनिधि कविताएं · मुक्तिबोध	185
32	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसंघर्ष एवं अन्य निबन्ध	13
33	उपरिवत्	चौद का मुँह टेढ़ा है	193
34	उप०	"	256
35	उप०	"	33
36		"	268
37	नामवर सिंह	कविता के नए प्रतिमान	
38	मुक्तिबोध	चौद का मुँह टेढ़ा है	263
39	नामवर सिंह	कविता के नए प्रतिमान	
40	मुक्तिबोध	चौद का मुँह टेढ़ा है	122
41	उपरिवत्	"	"
42	उप०	"	207
43	उप०	नई कविता का आत्मसंघर्ष एवं अन्य निबन्ध	"
44	उप०	चौद का मुँह टेढ़ा है	209
45	"	नई कविता का आत्मसंघर्ष एवं अन्य निबन्ध	175
46	"	चौद का मुँह टेढ़ा है	130
47	"	नई कविता का आत्म संघर्ष तथा अन्य निबन्ध	80
48	"	"	185
49	"	"	"
50	"	चौद का मुँह टेढ़ा है	296
51	"	"	91
52	"	नई कविता का संघर्ष तथा अन्य निबन्ध	114

53	डॉ० देशराज भाटी	भारतीय एव पाश्चात्य काव्यशास्त्र	23
54	उप०	उप०	24
55	आचार्य बलदेव उपाध्याय	संस्कृत आलोचना	42
56	उप०	उप०	42
57	उप०	उप०	43
58	विश्वनाथ त्रिपाठी	हिन्दी आलोचना	26
59	उप०	उप०	182
60	उप०	उप०	37
61	मैथिलीशरण गुप्त	साकेत	9
62	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल	चिन्तामणि-1	113
63	उप०	उप०	149
64	उप०	रसमीमांसा	80
65	उप०	चिन्तामणि-1	131
66	उप०	उप०	129
67	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	12
68	उप०	नए साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र	96
69	उप०	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	13
70	उप०	उप०	13
71	सं० अशोक बाजपेयी	प्रतिनिधि रचनाएँ मुक्तिबोध	181
72	सं० अशोक बाजपेयी	मुक्तिबोध प्रतिनिधि रचनाएँ	भूमिका
73	मुक्तिबोध	कामायनी एक पुनर्विचार	12
74	उप०	उप०	12
75	उप०	उप०	15
76	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	19
77	उप०	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	16
78	उप०	चौद का मुँह टेढ़ा है	131
79	उप०	उप०	131
80	डॉ० विश्वनाथ त्रिपाठी	हिन्दी आलोचना	57

81	मुक्तिबोध	चौद का मुँह टेढ़ा है	289
82	उप०	उप०	293
83	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	60
84	उप०	उप०	60
85	उप०	चौद का मुँह टेढ़ा है	287
86	उप०	नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध	19
87	उप०	उप०	20

सम्प्रेषण सम्बन्धी मान्यताएं

<u>क्रमसंख्या</u>	<u>लेखक/संपादक</u>	<u>सन्दर्भ ग्रन्थ</u>	<u>पृष्ठ संख्या</u>
88	बाबू गुलाब राय	सिद्धान्त और अध्ययन	187
89	बल्देव उपाध्याय	साहित्य दर्पण	3/12
		उद्धृत सस्कृत आलोचना	253
90	डॉ० शान्ति स्वरूप गुप्त	पाश्चात्य काव्यशास्त्र के सिद्धान्त	160
91	डॉ० देशराज भाटी	भारतीय एव पाश्चात्य काव्यशास्त्र	164
92	ग मा मुक्तिबोध	नयी कविता का आत्मसघर्ष	02
93	डॉ० देशराज भाटी	भारतीय एव पाश्चात्य काव्यशास्त्र	165
94	ग मा मुक्तिबोध	नयी कविता का आत्मसघर्ष	4
95	"	"	4
96	"	"	4
97	"	"	4
98	डॉ० देशराज भाटी	भारतीय एव पाश्चात्य काव्यशास्त्र	171
102	सं० नेमिचन्द्र जैन	मुक्तिबोध रचनावली 1	257
103	डॉ० शान्ति स्वरूप गुप्त	पाश्चात्य काव्य शास्त्र	179
104	ग मा मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसघर्ष	2
105	शमशेर बहादुर सिंह	मु० रचनावली	भूमिका
106	श्री नरेश मेहता	मुक्तिबोध एक अवधूत कविता	12
107	"	"	6
108	डॉ० शान्ति स्वरूप गुप्त	पाश्चात्य काव्यशास्त्र के सिद्धान्त	162

109	श्री नरेश मेहता	मुक्तिबोध एक अवधूत कविता	7
110	डॉ० रामस्वरूप	हिन्दी साहित्य और सवेदना का विकास	237
111	श्री नरेश मेहता	मुक्तिबोध एक अवधूत कविता	26
112	स० नेमिचन्द्र जैन	मुक्तिबोध रचनावली 1	24
113	"	"	9
114	"	"	170
115	स० अशोक बाजपेयी	मुक्तिबोध प्रतिनिधि रचनाएँ ॥राजकमल प्रकाशन॥	178
116	सं० नेमिचन्द्र जैन	मु० रचनावली 1	24
117	डॉ० नगेन्द्र	काव्य में उदात्त तत्व	55
118	स० नेमिचन्द्र जैन	मुक्तिबोध रचनावली - 5	226
119.	"	"	"
120	ग मा मुक्तिबोध	नयी कविता का आत्मसघर्ष	125
121	"	"	8
122	डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव	कविता का पाठ और काव्य मर्म	100
123	"	"	100
124	आ० रामचन्द्र शुक्ल	चिन्तामणि भाग-1	119
125	ग मा मुक्तिबोध	मुक्तिबोध रचनावली 5	192
126	"	नयी कविता का आत्मसघर्ष	8
127	"	चाँद का मुँह टेढ़ा है	66

काव्य जीवन की पुनर्रचना

<u>क्रम सं०</u>	<u>लेखक/संपादक</u>	<u>सन्दर्भ ग्रन्थ अनुसूची</u>	<u>पृष्ठ संख्या</u>
128	गजानन माधव मुक्तिबोध	कामायनी : एक पुनर्विचार	162
129	"	"	9
130.	"	"	7-8
131.	"	"	8
132	सं० नेमिचन्द्र जैन	मुक्तिबोध रचनावली 5	233
133	मुक्तिबोध	कामायनी . एक पुनर्विचार	11
134.	सं० नेमिचन्द्र जैन	मुक्तिबोध रचनावली 5	426
135	मुक्तिबोध	नयी कविता का आत्मसघर्ष	9
136	नामवर सिंह	कविता के नए प्रतिमान	165

137	नामवर सिंह	कविता के नए प्रतिमान	185
138	"	"	187
139	मुक्तिबोध	नयी कविता का आत्मसघर्ष	16
140	मुक्तिबोध	एक साहित्यिक डायरी	110
141	"	"	115
142	"	नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध	
143	नामवर सिंह	कविता के नए प्रतिमान	186
144	मुक्तिबोध	एक साहित्यिक की डायरी	20
145	"	कामायनी एक पुनर्विचार	1
146	"	नयी कविता का आत्मसघर्ष	8
147	विश्वनाथ त्रिपाठी	हिन्दी आलोचना	65
148	"	"	"
149	मुक्तिबोध	मुक्तिबोध रचनावली 5	241
150	आ० रामचन्द्र शुक्ल	चिन्तामणि भाग-1	129
151	डॉ० शान्ति स्वरूप गुप्त	पाश्चात्य काव्यशास्त्र	120
152	"	"	138
153	"	"	162
154	"	"	31
155	मुक्तिबोध	एक साहित्यिक की डायरी	22
156	"	"	23
157	"	पाश्चात्य काव्यशास्त्र	130
158	आ० रामचन्द्र शुक्ल	चिन्तामणि भाग-1	113
159	मुक्तिबोध	मुक्तिबोध रचनावली 5	242
160	आ० रामचन्द्र शुक्ल	चिन्तामणि भाग-1	259
161	मुक्तिबोध	कामायनी एक पुनर्विचार	9
162	"	एक साहित्यिक की डायरी	21
163	"	कामायनी एक पुनर्विचार	9
164	"	मुक्तिबोध रचनावली - 5	245

चतुर्थ अध्याय

समकालीन काव्यभाषा और मुक्तिबोध

{क}

काव्य भाषा विषयक पारम्परिक अवधारणाएँ -

ससार का प्रत्येक अवयव कारण-कार्य सम्बन्धो पर स्थित है। पत्थर तक इस बात पर टिका है कि आदमी उससे क्या काम लेता है फिर भाषा तो भाषा ही है। मनुष्य का प्रत्येक सम्बन्ध बगैर भाषा के व्याख्यायित नहीं किया जा सकता। कहा जा सकता है कि प्रत्येक सम्बन्ध भाषा से ही प्रारम्भ होता है। भाषा से शून्य तो शून्य भी नहीं। यह ससार आदमी की उपस्थिति में पहले होते हुए भी नहीं था, तो इसलिए कि भाषा नहीं थी। कहाँ क्या हुआ या होन वाला है— जिसने क्या किया, या करने वाला था, — कैसे पता चले इस सबका, जब तक कि कोई कहने, बताने और लिखने वाला न हो? और तीनों प्रक्रियाओं के लिए जरूरी है, भाषा यानी जब तक भाषा नहीं है तब तक न सृष्टि सम्भव है और न प्रलय ही।

भाषा के पहले का सब कुछ शून्य है— आदमी तक। भाषा-हीनता का कोई वजूद नहीं। यहाँ तक कि बिना भाषा के कोई न ठुमक कर चल सकता है और न ही हँस या रो सकता है। लेखक का मतलब होता है लिखने वाला और जाहिर है कि साहित्य तो साहित्य ही किसी सामान्य भाषा को भी लिखने के भाषा की नितान्त जरूरत होती है, बस इस दृष्टिकोण से भाषा एक साधन मात्र है जो साहित्य का निमित्त कारण हुआ, किन्तु जैसे मकड़ा जाले रूपी तन्तु का निमित्त और उपादान दोनों कारण है। इसी तरह भाषा भी साहित्य का निमित्त और उपादान दोनों कारण है। अर्थात् भाषा के बारे में विवेचन भी भाषा के द्वारा ही सम्भव होता है।

मनुष्य की चरम इयत्ता का प्रश्न उसके स्वरूप को लेकर है, ठीक वैसे ही काव्य के स्वरूप पर भी विचार किया गया। विभिन्न काव्य सम्प्रदायों में काव्य की आत्मा पर विभिन्न दृष्टिकोण अख्तियार किये गये। काव्य भाषा का प्रश्न भी 'काव्य-स्व-आत्मा' से ही निःसृत है। जो कला की आत्मा को परिपुष्ट करने वाले गौड़ धर्म कहे जा सकते हैं।

काव्यभाषा के विश्लेषण-विवेचन क्रम में दो आयाम प्रमुखता पाते हैं- एक ओर हम भाषा वैज्ञानिक और व्याकरणिक दृष्टि से संज्ञा, सर्वनाम, क्रिया-विशेषण रूपों आदि के सन्दर्भ में इसके स्वरूप और गठन पर विचार करते हैं तो इसकी ओर अभिव्यजना को परिपुष्ट करने वाले काव्य-शास्त्रीय उपकरणों-शब्द शक्ति, दोष-गुण अलंकार और वक्रोक्तिके आधार पर उसके सौन्दर्य को उद्घाटित करते हैं। भाषिक अध्ययन में इन दोनों का ही अपना निरपेक्ष महत्व है। एक के एवज में दूसरे को अलक्षित नहीं किया जा सकता।

भाषा विषयक पारम्परिक अवधारणा से हमारा मतलब है- उन तत्वों के विवेचन से जो काव्य की आत्मा को अर्थात् उसकी सौन्दर्यवत्ता को न केवल उद्घाटित करते हैं बल्कि बिना उनके जिनका सम्भव होना न हो सके। जिन तत्वों के आधार पर भाषा सम्प्रेषणीय और सृजनशाली बनती है, वे मुख्य हैं-

- 1 शब्द शक्तियाँ
- 2 काव्य गुण- दोष एवं रीतियाँ
- 3 अलंकार
- 4 वक्रोक्ति

1 शब्द शक्तियाँ - भाषा की मूल इकाई वर्ण होते हैं और वर्णों के योग से पदों (शब्दों) का सृजन होता है। शब्द के लक्षण बताते हुए आचार्य विश्वनाथ ने 'साहित्य दर्पण' में कहा है कि -

'वर्णा पदं प्रयोगार्हानन्वितै कार्य बोधका'¹

अर्थात् ऐसे वर्ण जो एक निश्चित अर्थ के बोधक और प्रयोग के योग्य हों पद या शब्द कहलाते हैं। जाहिरा तौर पर ऐसे किसी शब्द का कोई प्रयोग भाषा के स्तर पर नहीं किया जा सकता जिसका अपना निश्चित अर्थ न हो, अनिश्चित अर्थ या अनर्थ को प्रायः बकवास ही समझा जाता है।

अतः स्पष्ट रूप से 'शब्द शक्ति' का मतलब है उसकी 'अर्थ-बोधकता' अब सवाल है कि अर्थ क्या है और उसका ग्रहण कैसे होता है?

कहते हैं कि - अर्थो वाच्यश्च लक्ष्यश्च व्यंग्यश्चेति

त्रिधा मतः ।" ॥२॥²

तथा इसकी उत्पत्ति होती है—

'वाच्योऽर्थोऽभिधया बोध्यो लक्ष्यो लक्षणया मत

व्यग्यो व्यञ्जनया ता स्युस्तिस्त्र शब्दस्य शक्तयः॥३॥³

तो इस तरह अभिधा के द्वारा 'वाच्यार्थ' लक्षणा के द्वारा 'लक्ष्यार्थ' तथा व्यञ्जना शब्द शक्ति के द्वारा व्यञ्ज्यार्थ की प्रतीति होती है। यद्यपि अर्थ ग्रहण में वक्ता, श्रोता और शब्द तीनों का योग होता है फिर इन शक्तियों को शब्दों की ही शक्तियाँ माना गया है, क्योंकि शब्द और उसकी अर्थ-परम्परा पाठक, श्रोता और वक्ता या लेखक का सम्पर्क कराते हैं।

अभिधा शक्ति की परिभाषा देते हुए आचार्य विश्वनाथ का मत है कि— "तत्र सकेतितार्थस्य बोधनादतिग्रिमाऽभिधा"⁴

अर्थात् जिस शब्द शक्ति के माध्यम से साक्षात् उसी का संकेत हो वह अग्रिम अभिधा शक्ति है। इसमें संकेतित शब्द अत्यन्त महत्व का है। जिसके द्वारा ही पाठक और लेखक शब्द और अर्थ के अन्तस्सम्बन्धों की जानकारी मिलती है। 'सकेतित' शब्द का आशय है 'मुख्य' और यह 'मुख्यत्व' दरअसल लक्ष्य और व्यग्य के पूर्व के उपस्थिति का द्योतक है। इसी को 'वाच्यार्थ' भी कहा जाता है चूँकि अभिधा में सकेत के माध्यम से अर्थ प्रतीति होती है अतः जानना जरूरी हो जाता है कि इस सकेत ग्रहण के उपाय क्या-क्या हैं?

रीतिकालीन लक्षणकार आचार्य देव कवि ने तीनों शब्द शक्तियों में से 'अभिधा' की स्थिति को सर्वोच्च माना है लिखते हैं कि —

अभिधा उत्तम काव्य है, मध्य लच्छनालीन।

अधम व्यञ्जना रस कुटिल, उलटी कहत नवीन।⁶

किन्तु शब्द शक्तियों का यह श्रेणीकरण सर्वथा वरेण्य नहीं कहा जा सकता क्योंकि कोई भी लेखक सभी शब्द शक्तियों से अपनी सृजनता को पुष्ट करता है किसी एक से नहीं। एक के एवज में दूसरे को निन्दनीय मानना सम्भवतः ठीक भी नहीं है।

अभिधा के बाद जो शब्द शक्ति आती है उसे आचार्यों ने 'लक्षणा'

के नाम से अभिहित किया है तथा उसके लक्षणों को इंगित करते हुए लिखा है कि—

मुख्यार्थबाधे तद्युक्तो यथाऽयोऽर्थं प्रतीयते।

रूढे प्रयोजनाद्वाऽसौ लक्षणा शक्तिरर्पिता।।5।।⁸

अर्थात् रूढि प्रसिद्ध के कारण अथवा किसी विशेष प्रयोजन के सूचनार्थ मुख्यार्थ का बाध होते हुए भी उससे ही जुड़कर जिस नवीन अर्थ ग्रहण की प्रतीति होती है उसे ही लक्षणा शब्द शक्ति द्वारा समझना चाहिए। इस शक्ति को अर्पित (कल्पित) माना जाता है जबकि अभिधा का सहज शक्ति या ईश्वरोद्भावित माना गया है।

भाषा या लक्षणा का साम्राज्य बहुत दिनों से चला आ रहा है। मुहावरों रूपकों आदि का आधार यही लक्षणा ही है। छायावादी कविता के सम्बन्ध में आचार्य शुक्ल ने जिस शैली विशेष के आधार पर जो बड़ाई की थी वह 'लाक्षणिक शैली' इसी शब्द शक्ति से ही निस्पन्न थी। काव्य भाषा के स्तर पर लक्षण द्वारा जो एक प्रकार का चमकात्कारोत्पादन होता है वह बहुत कुछ पाठक या ग्रहाता के बोध से जुड़ा हुआ है। आचार्य शुक्ल का मानना है कि लाक्षणिकता के सम्यक् और स्वाभाविक विकास द्वारा भाषा भाव क्षेत्र और विचार क्षेत्र दोनों में बहुत दूर तक बहुत ऊँचाई तक और बहुत गहराई तक प्रकाश फेंक सकती है।"⁹

अर्थबोध में जहाँ अभिधा और लक्षणा शक्तियाँ अपना-अपना कार्य करके शिथिल पड़ जाती हैं जो जिस अर्थ-बोध को ग्रहण किया जाता है वहाँ व्यञ्जना शब्द शक्ति का योग होता है। इसके लक्षण को आचार्य विश्वनाथ ने इस पर निरूपित किया है—

"विरतास्वभिधाद्यासु यथाऽर्थं बोध्यते परः।

सा वृत्ति व्यञ्जना नाम शब्दस्यार्थादिकस्य च।।10

व्यञ्जना शब्द शक्ति अभिधा और लक्षणा द्वारा ही अर्थबोध कराती है ऐसा इसलिए कि शब्दों का व्यापार एक ही बार होता है उसका भी अपना निहितार्थ होता है किन्तु इसके अलावा जिस 'और अर्थ' की प्रतीति होती है वह व्यञ्जना

द्वारा ही सम्भव होती है। कहने का मतलब यह है कि जैसे अभिधा द्वारा इस पदार्थ में उपस्थित धर्म का ही ज्ञान होता है जबकि उसी शब्द से लगे अन्यार्थ की प्रतीति लक्षणा द्वारा होती है क्योंकि वाच्यार्थ के अनन्तर जो अर्थ प्रतीति हो रही है वह अभिधा द्वारा सम्भव नहीं है किन्तु इसके बावजूद भी कुछ अवश्य बचता है जिसके बोध के लिए एक नवीन शब्द शक्ति की कल्पना करनी पड़ती है जो व्यञ्ज्यार्थ को बोधित कराती है।

यह व्यञ्जना दो प्रकार की होती है - "अभिधा लक्षणामूली शब्दस्य व्यञ्जा द्विधा।"¹¹

शाब्दी व्यञ्जना का सम्बन्ध अभिधा से है, जिसमें व्यंग्यार्थ शब्दों में ही निहित होता है इस व्यञ्जना की सबसे बड़ी अड़चन अनुवाद-साहित्य में खड़ी होती है क्योंकि एक भाषा के शब्द को दूसरी भाषा में प्रत्यावर्तित नहीं किया जा सकता और यदि भावार्थ लगाने की कोशिश की गई तो अर्थ का अनर्थ होने की पूरी सम्भावना होती है। जबकि लक्षणामूला व्यंग्यार्थ में ऐसा नहीं हो पाता।

हमारा यहाँ आशय शब्द शक्तियों का विश्लेषण न होकर काव्यभाषा में उसके योगदान के विश्लेषण से है। शब्दों में निहित अनन्त अर्थ-छायाओं का अनावरण ही शब्द शक्तियों के माध्यम से होता है। कोई भी लेखक जिस भी मन्तव्य को सप्रेषित करना चाहता है वह इसी के द्वारा सम्भव हो पाता है। अतः हम कह सकते हैं कि शब्द शक्तियों का महत्व काव्य-भाषा के स्तर पर असंदिग्ध है और कुशल कवियों द्वारा अपने सृजन में इनका सम्यक् प्रयोग किया जाता है। संक्षेप में यह कि लक्षणा और व्यञ्जना का विधान ही ऐसा है, जो काव्य भाषा को सामान्य उक्ति से भिन्न उक्ति मानने के साथ उसके विशिष्टार्थ या अभिप्राय को भी रेखांकित करता है।

काव्य दोष, गुण, रीति एवं वृत्तियाँ - काव्य में दोषों की स्थिति का सर्वप्रथम विवेचन मम्मटाचार्य की बहिरंग निरूपिणी काव्य परिभाषा से होता है जिसमें वे कहते हैं कि -

तद्दोषौ शब्दार्थौ समुणावनलकृति पुनः क्वापि।¹²

अर्थात् काव्य तत्त्व होता है- ऐसे शब्द अर्थ में जो अदूषित गुण सम्पन्न तथा कहीं-कहीं अलंकार से हीन भी हो सकते हैं। मम्मटाचार्य ने सीधे दोष का नाम

नहीं लिया है बल्कि उसके विपरीत पक्ष दोष पर विचार किया है, अतः यह जानना जरूरी हो जाता है कि वे कौन सी स्थितियाँ काव्यात्मक स्तर पर काव्य में उपस्थित होती हैं जिसके आधार पर 'दोष' की स्थिति को समझा जा सकता है।

जैसा कि विदित है काव्य के स्वरूप निर्धारण को लेकर हमारे यहाँ दो मत प्रचलित हो रहे हैं कुछ वैसे ही जैसे दार्शनिक स्तर पर आत्मा और शरीर संघटना, ब्रह्म और जीव के बीच रहा है। चूँकि काव्य सृजन के लिए मुख्य रूप से कवि के भाव ही उत्तरदायी हैं उन भावों को मूर्त रूप देने के लिए शब्दों की खोज या सार्थक शब्दों की पहचान जो कि कवि के भावों को सीधे-सीधे दूसरों तक संप्रेषित करे द्वितीयक घटना है। कहा जा सकता है कि काव्य की आत्मा वस्तुतः कवि के भाव ही हैं, जबकि उसका मूर्त स्वरूप शब्दार्थ है, शायद शब्द हैं क्योंकि शब्दों का जो अर्थ है या जो प्रतीति-अर्थ की हो रही है वह बहुत कुछ कवि के मूल भावों के सर्वथा नजदीक है। अतः शब्दों को ही काव्य का शरीर समझना चाहिए। अब यह जुदा सवाल है कि कुछ लोग शरीर को सर्वस्व समझ लेते हैं। लेकिन मुख्य प्रश्न तो चेतना का है, जिस चैतन्य के आधार पर शरीर को शरीर माना जाता है। शरीर को सर्वस्व मानने के पीछे भी चैतन्य की ही सत्ता है।

यदि हम दार्शनिक विवेचन को ही आधार मानें तो आत्मा तो सर्वथा निष्कलुष और अमृत शाश्वत है। अतः इसमें दोषों का सवाल ही पैदा नहीं होता तो फिर 'दोष' की जो स्थिति है वह जाहिरा तौर पर शारीरिक संघटन से ही जुड़ी होनी चाहिए। किन्तु ऐसा वस्तुतः नहीं होता, क्योंकि जिस आत्मा की बात हम ऊपर कर आये हैं वह पूर्ण चैतन्य शुद्ध प्रबुद्ध अवस्था की बात है। दुनियादारी का यह तकाजा ही है कि आत्मा में भी माया ठगिनी के द्वारा कुछ का कुछ दिखता है। ठीक यही बात काव्य के स्तर पर है। काव्य सत्य अपनी सारी यथार्थवादिता के बावजूद भी इतना स्पष्ट और विविध नहीं होता कि उसे तुरन्त चेतना में समो लिया जाय और व्यक्त कर दिया जाय। बल्कि आत्म सत्य की तरह ही व्यक्ति-सत्य और समाज-सत्य भी विभिन्न-

विभिन्न आयाम रखता है। कवि अपनी चेतना के आधार पर उन्हें जितना ही सटीक पकड़ता है उतना ही बढ़िया व्यक्त भी कर सकता है। यदि उसकी भाव सम्पन्नता में ही कोई खोट है तो जाहिरा तौर पर अभिव्यक्त प्रणाली पर भी खोट है तो जाहिरा तौर पर अभिव्यक्त प्रणाली में भी खोट होगा। अतः कहा जा सकता है कि काव्य में दोषों की स्थिति भावों तथा भाषा दोनों स्तर पर होती है।

मम्मटाचार्य के उपरोक्त मत का तीव्र खण्डन विश्वनाथ कविराज ने किया है तथा उनके अनुसार काव्य का जो लक्षण है वह— "वाक्यं रसात्मक काव्य" है किन्तु देखने की बात इसमें यह है कि 'रसात्मकता' की उत्पत्ति कैसे होती है कविता में? जहाँ तक रस की बात है वह न तो शब्द में और न ही अर्थ में निरपेक्ष रूप से होती है वह होता है दोनों के सयुग्मन में क्योंकि 'रस' काव्य का निष्कर्ष या अंतिम सत्ता है जिसके बाद कविता की मुक्ति हो जाती है। अतः इसके आधार पर विश्वनाथ कविराज की रसात्मक जैसे शब्द का कोई मतलब नहीं है क्योंकि 'शब्दार्थो सहितौ काव्यम्' या—

वागर्थविव सम्पृक्तौ वागर्थ प्रतिपतये."

जगत पितरौ बन्दे पार्वती परमेश्वरौ।।"13

ये भी शब्दार्थों ही ध्वनित होता है। अतः उनके द्वारा दोषों की सत्ता 'रसापकर्षका दोष'14 जो बताई गई है उसमें दोष वे हैं जो दर्पण रस के उपकर्षक हों और चूँकि 'रस' शब्द और अर्थ की अंतिम सत्ता है अतः प्रकारान्तर से दोष शब्द और अर्थ के भी आकर्षक है क्योंकि काव्य की सत्ता 'शब्दार्थों' में ही निहित है।

कविराज विश्वनाथ 'अदोषौ' को एक नकारात्मक लक्षण मानते हैं जिसकी उपस्थिति काव्य में अत्यान्तिक स्तर पर स्वीकार नहीं की जा सकती। अतः वे 'अदोषौ' के स्थान पर 'ईषत्दोष' की सलाह देते हैं किन्तु फिर उनकी तर्कणा आगे बढ़ती है और कहते हैं कि यदि किसी कुशल कवि द्वारा सर्वथा उद्दोषशब्द और अर्थ प्रयुक्त किये जाते हैं तो उस स्थिति में वह भी काव्य नहीं रहेगा क्योंकि 'अदोषौ' के स्थान पर 'ईषत्दोष'15 स्थान पा गया है। अब चूँकि कुशल कवि में इसका अभाव है अतएव काव्य का मम्मटवादी लक्षण अपने आप भिर जाता है किन्तु मुख्य मुद्दा जो अड़पेच का है वह विश्वनाथ कविराज द्वारा

शब्दार्थ से हटकर 'रसात्मकता' की निष्पत्ति मानने से है।

भरत मुनि ने भी रस के प्रसिद्ध विवेचन में [विभावानुभावव्यभिचारी सयोगाद्रस निष्पत्ति] " ऐसा कहा है। इसमें मुख्य दो शब्दों पर ध्यान जाता है एक है 'सयोगाद्' और दूसरा 'निष्पत्ति' अर्थात् सयोग से निष्पत्ति होती है न कि वाक्य में ही रस होता है जैसा कि आचार्य विश्वनाथ कविराज का 'वाक्य रसात्मक काव्य' से ध्वनित होता है। अतः रसापकर्षका दोष 'जैसा लक्षण एकांगी माना जा सकता है क्योंकि दोषों की रसापकर्षक तक एकांगी पहुँचने में 'शब्दार्थों' का अहं योग है इसी लिए काव्य में दोषों की विभिन्न स्थितियाँ होती हैं। कुछ मुख्य दोष जो काव्य भाषा विषयक अवधारणा को प्रत्यक्ष प्रभावित करते हैं, - मुख्य हैं।

1 पद दोष 2 पदांश दोष 3 वाक्य दोष 4 अर्थ दोष 5 रस दोष¹⁶

यदि काव्य भाषा में शब्दों का अनुचित प्रयोग किया गया तो उसमें श्रुतिकटुत्व, क्लिष्टत्व तथा अप्रयुक्त दोष आना स्वाभाविक हो जाता है। अतः में उन्हीं शब्दों को रखा जाये जो अर्थ व्यक्त की सामर्थ्य रखते हों। रचना का गौरव अश्लील शब्दों के प्रयोग से घटता है। अतः इनके प्रयोग से किसी भी रचनाकार को बचना चाहिए। रचना की चुस्त दुरुस्त के लिए शब्दों या वाक्यों का अम्बार नहीं लगाना चाहिए और न ही ऐसे सामासिक पदों की पुनरावृत्ति करनी चाहिए जिससे रचना अपनी अर्थवत्ता खो बैठे। वाक्य में संगति और कर्म का ध्यान होना चाहिए अर्थात् किसी वस्तु के विवेचन क्रम में एक बार उत्थान दिखाकर उसी को नीचे गिराना काव्यत्व दोष है इसी को पारम्परिक काव्य भाषा में अक्रमत्व या दुष्क्रमत्व दोष के अन्तर्गत माना गया है। संक्षेप में ये ही काव्य के दूषकत्व के लिए जिम्मेदार माने गये हैं।

रस दोष का विवेचन काव्य के स्तर पर अवधारणा के रूप में ही किया जा सकता है भाषिक स्तर पर नहीं। अतः रस दोष का विवेचन यहाँ श्लाघनीय नहीं है। काव्य में गुणों की स्थिति को मम्मट ने 'सगुणो' कहकर विवेचित किया है। ध्यान देने की बात यहाँ यह है कि मम्मट ने एक ओर 'अदोष' को माना है जो प्रकारान्तर से गुणों का ही परिचायक है फिर काव्य

के लक्षण में 'सगुण' कहने का क्या मतलब है? शायद उनका मानना हो कि अदोषी होने का मतलब यह नहीं मानना चाहिए कि काव्य गुणी हो गया, बल्कि गुणों की स्थिति काव्य में सायाशित होती है जो कवि को यत्नपूर्वक बड़े जतन से कविता में पिरोई जाती है। जैसा कि उन्होंने काव्य प्रकाश के आठवें उल्लास के छियासठवें सूत्र में बिना रस का नाम लिये गुणों को रस का अंगीभूत मानते हुए उनको रस के उत्कर्ष का हेतु माना है वैसे ही जैसे शौर्यादिक तत्त्व आत्मा की उच्चता को प्रदर्शित करते हैं।¹⁷ तो इसका मतलब यह हुआ कि वे रस तत्त्व से परिचित हो किन्तु जैसा कि पहले कहा जा चुका है कि रस काव्य की अन्तिम सत्ता है जिसकी निष्पत्ति होती है और जो चर्वणा द्वारा पाठक, दर्शक, श्रोता द्वारा महसूस किया जा सकता है वर्णित नहीं किया जा सकता। अतः अपरिभाषा की स्थिति से बचने के लिए उन्होंने अपने काव्य लक्षण में 'रस' जैसे शब्द का कहीं साक्षात् प्रयोग नहीं किया है बल्कि यह मानकर चलते हैं कि काव्य में रस की सत्ता तो होती है उनका मुख्य ध्येय था कि काव्य में भाषिक या अभिव्यक्ति स्तर पर क्या-क्या अङ्गन आती है।

किन्तु कविराज विश्वनाथ ने जिस तरह से 'सगुण' को खारिज किया है वह न केवल एकांगी बल्कि चिन्त्य भी है। जब वह कहते हैं कि— "गुण केवल रस में ही रहते हैं शब्द और अर्थ में नहीं।"¹⁸ तो उनकी दृष्टि काव्य की चरम स्थिति पर ही है न कि उसके सोपानों पर काव्य रचना प्रक्रिया में सोपानों का अपना अलग वजूद है जो मंजिल से कहीं भी दायम दर्ज का नहीं है क्योंकि मंजिल तक पहुँचने का अर्थ यह नहीं है कि रास्ते सदा के लिए खतम हो गये। इसी को लक्ष्य करते हुए 'वाग्भट्ट' ने अपने ग्रन्थ में स्पष्ट रूप से कहा है कि— "अदोषावपि शब्दार्थाः प्रशस्येते न यैर्विना।।"¹⁹ अर्थात् दोष न रहते हुए गुणों के बिना शब्द और अर्थ शोभा नहीं उत्पन्न कर पाते।

गुणों की संख्या काव्य में कितनी है इसके विषय में विभिन्न मत भिन्नता है। भरत, दण्डी, वामन आदि आचार्यों ने गुण की संख्या दस मानी है जिनके नाम — श्लेष, प्रसाद, समता, समाधि, माधुर्य, भोज, सुकुमारता, अर्थव्यक्ति, उदारता और कांति हैं।²⁰ 'रस गंगाधर' में भी इन्हीं गुणों को तरजीह

दी गई है - श्लेष प्रसाद समता माधुर्य सुकुमारता।

अर्थव्यक्तिरुदारत्वभोज कान्ति समाधय ।।²¹

"काव्य प्रकाश कार" ने इनको केवल तीन माना है- 1 माधुर्य
2 ओज 3 प्रसाद तथा इन्हीं तीनों गुणों के अन्तर्गत बाकी सात गुणों का नानाविध
प्रपञ्च समाहित कर दिया है।

व्यवहारिक स्तर पर गुणों की सत्ता को अधिक ढग से समझा जा सकता है। दैनिक व्यवहार में विभिन्न भावों को व्यक्त करने के लिए भिन्न-भिन्न शब्दों का प्रयोग हम करते हैं जो अपनी अर्थवत्ता से भावों को पूरी तरह प्रदर्शित कर जाते हैं। चूँकि कविता में भाषिक स्तर पर भावों का मूर्तन शब्दों से होता है अतः गुणों की स्थिति को शब्दों में माना जा सकता है क्योंकि विभावन व्यापार के द्वारा विचार का काव्य में परिवर्तन शब्दों के माध्यम से ही सम्भव है। चूँकि कविता का वास्तविक उद्देश्य है कवि के भावों को दूसरों तक पहुँचना अतएव कविता में ऐसे शब्दों का प्रयोग कथमपि मान्य नहीं होगा जो भावों का सही-सही प्रतिनिधित्व नहीं करते ऐसी कविता से क्या फायदा जो- 'खुद समझे या खुदा समझे' इसीलिए काव्य में गुणों की स्थिति को काव्य प्रकाशकार ने सूखी लकड़ी में अग्नि की सद्य पकड़ा जैसी रूपक के माध्यम से मानी है। कहते हैं कि -

शुष्केन्धग्नि वत्सस्वच्छ जलवत्सहसैव यः।

व्याप्नोव्यन्यत्प्रसादोऽसौ सर्वत्र विदित स्थितः।।²²

मम्मट द्वारा प्रसाद गुण का विवेचन अत्यन्त वैज्ञानिक है क्योंकि आचार्य विश्वनाथ ने 'रस उत्कर्ष हेतुओं को गुण माना है'²³ और प्रसाद गुण सब सङ्घटनाओं का एक सामान्य गुण माना जाता है अर्थात् सब सङ्घटनाओं में प्रसाद गुण का रहना अनिवार्य माना जाता है।²⁴ प्रसाद का सम्बन्ध सब रसों से मानना इस बात का द्योतक है कि अर्थ की स्पष्टता को शैली में कितना महत्व दिया गया है। क्लिष्टत्व, अप्रयुक्त व अप्रीतत्व आदि दोष का सम्बन्ध भी अर्थ-स्पष्टता से ही है।

अदूषित और गुणवान शब्दों को कविता में परिवर्तित करने के लिए उनके क्रमों का कवि को विशेष ध्यान रखना पड़ता है। शब्दों तथा वाक्यों का

प्रत्येक कवि अपनी एक खास शैली में प्रयोग करता है। इसी लिखने की विशिष्ट शैली को या ढंग को 'रीति' के नाम से काव्यशास्त्रीय परम्परा में पुकारा गया है— "रीति शब्द रीड़ धातु से गत्यार्थकता के रूप में बना है— रीड़ गताविव धातो सा व्युत्पत्त्या रीतिरुच्यते।"25 काव्य में सबकी गति अलग-अलग होने के कारण रीतियाँ भी अलग-अलग मानी जाती हैं। इसी वजह से संस्कृत के आचार्यों दण्डी ने रीतियों की अनन्त सत्ता को स्वीकार किया है जिसका सूक्ष्म व्यवच्छेद कुशल व्यक्ति ही कर सकता है जैसे ऊँच गुड़, मिश्री, चीनी की सामान्य मिठास एक ही लगती है लेकिन सबकी अपनी-अपनी मिठास है। रीतियों की भी यही विशिष्टता है।

वामन इसके प्रथम लक्षणकर्ता है। जिनके अनुसार रीति का लक्षण है— "विशिष्टा पद रचना रीति।"26

अर्थात् सामान्य नहीं बल्कि विशिष्ट पदों की रचना को रीति माना गया है। अब यह विशिष्ट क्या है? तो कहते हैं कि "विशेषो गुणात्मा" अर्थात् विशिष्ट है गुण जो रीति की आत्मा भी है। काव्य भाषा में इसके प्रयोग का स्तर इसी बात पर निर्भर करता है कि कविता में साधारण शब्द भी असाधारणता से सम्पन्न हो जाता है जिसका अपना विशिष्ट प्रभाव होता है। बाद में 'पदरचना' की जगह पर आनन्दवर्धन ने 'संघटना' शब्द का प्रयोग 'अगस्त्या विशेषवत्' के अर्थ में किया है अर्थात् "जैसे मनुष्य के शरीर में अंगों का परस्पर अनुकूल संघटन है। शरीर के सभी अंग अपने-अपने स्थान पर ही शोभा पाते हैं। यदि वे अपने स्थान से च्युत हो जायें तो यह शरीर नितान्त कुरूप मालूम पड़ेगा। उसी प्रकार पदों को अपने-अपने स्थान पर रखने से ही काव्य में चमत्कारोत्पादन होता है और एक विशिष्ट आनन्द की अनुभूति होती है। काव्य-सृजन में यही 'पद संघटना' ही बोलचाल की आमभाषा में काव्य-भाषा की पृथक्ता को दर्शाती है। काव्य, सृजन भी इसीलिए है क्योंकि वह 'विशिष्ट' है। कहा जा सकता है कि 'रीतियों' का भाषा के स्वरूप निर्धारण में अहं रोल है। आधुनिक शैली विज्ञान भी इसी नतीजे पर पहुँचा है कि — "कविता के 'विशिष्ट' और 'असामान्य' अर्थ को पकड़ने के लिए काव्य भाषा एक विशेष शैली का प्रयोग करती है। x x x x

भाषा का सामान्य रूप बोलचाल की भाषा पर आधारित होता है, अतः कविता की भाषा शैली को सामान्य बोलचाल की भाषिक संघटना के अतिक्रम के ही रूप में देखना तर्क सम्मत है।"26

रीति के पश्चात् 'वृत्ति' पर भी विचार करना इसलिए जरूरी हो जाता है क्योंकि 'वृत्ति' शब्द की उत्पत्ति— "वृत्त धातु से ति, क्तिन प्रत्यय लगाकर हुई है। वर्तन का अर्थ होता है जीवन और वृत्ति उस जीवन की सहायक जीविका है।"28 तो इस जीविका का जीवन को सँवारने में क्या उद्योग होता है इसकी पड़ताल आवश्यक है। यों तो 'वृत्ति' का प्रत्यक्ष प्रयोग नाटको में होता है और इसके लक्षण का निर्धारण नाट्यशास्त्र को ध्यान में रखते हुए भी किया गया है। अभिनव गुप्त ने 'वृत्ति' का स्वरूप कुछ इस तरह वर्णित किया है — "कायन्वाग—मनसां चेष्टा एव सह वैचित्र्येण वृत्तयः।"29 अभिप्राय यह है कि नाटक के पात्र अथवा काव्य नायक के शरीर, वचन तथा मन की विचित्रता से युक्त चेष्टाएँ ही 'वृत्तियाँ' कहलाती हैं। यद्यपि कायिक, मानसिक और वाचिक चेष्टाओं की अपनी एक भाषा होती है जो क्रमशः अगमुद्रा, भावमुद्रा से होते हुए शब्द मुद्रा तक पहुँचती है। किन्तु काव्य भाषा के स्तर पर वाचिक मुद्रा का अपना अहं योगदान है ऐसा इसलिए कि नाटक से हटकर काव्य में भाषा ही पात्र, कवि आदि की प्रतिनिधि है अतः हम काव्य भाषा की जीविका के रूप में वृत्तियों का योगदान उसी हद तक मानते हैं जहाँ तक वह शब्द सम्पदा को अधिकाधिक सक्षम और धनी बनाती है।

अलंकार — आचार्य मम्मट ने अपने काव्य लक्षण में काव्य में अलंकारों की काव्य अपरिहार्यता से इनकार किया है तथा माना कि काव्य में वे रह भी सकते हैं और नहीं भी इसका मतलब है कि वे काव्य के अचल धर्म न होकर अस्थिर धर्म हैं जो यदि हैं तो शब्दार्थ की शोभा में श्री वृद्धि ही करते हैं और न भी हों तो काव्यत्व में कोई विशेष अन्तर नहीं पड़ता।

इस "अनलंकृति पुनः क्वापि" को चन्द्रालोककार जयदेव और साहित्य दर्पणकार कविराज विश्वनाथ ने अलंकारवादी और रसवादी दृष्टि से प्रत्याख्यान किया है। जयदेव जी तो यहाँ तक कहते हैं कि —

अगीकरोति या काव्य शब्दार्थावनलकृती

असौ न मन्यते कस्मादनुष्णमनलकृती।।³⁰

किन्तु आग और ऊष्मा का जो सम्बन्ध है वह शब्दार्थ और अलंकार का नहीं है। अग्नि में ऊष्मा 'यत् भावे यत् भाव' स्तर पर है जबकि यह जग जाहिर है कि न तो लौकिक जीवन में और न ही काव्य भाषा के स्तर पर अलंकार {गहनो} की उतनी जरूरत महसूस होती है। कविराज विश्वनाथ ने 'साहित्यदर्पण' में किस 'काव्य पुरुष' की कल्पना की है उसका स्वरूप निर्धारण कुछ इस तरह से है। लिखते हैं कि - "काव्यस्य शब्दार्थो शरीरम् रसादिशचात्मा, गुणा शौर्यादिवत्, दोषा कात्वादिवत्, रीतयोऽवयव सस्थान विशेषवत्, अलंकारा कटक कुण्डला दिवत्, इति।"³¹

भावार्थ यह है कि अलंकार काव्य पुरुष के आभूषण जैसे है। भामह जैसे अलंकारवादी विचारक का मत भी उसके अस्थिर धर्म को ही लेकर है जब वे ये कहते हैं कि - "न कान्तमपि निर्मूष विभाति वनितामुखम्"³² अर्थात् यदि भूषण नहीं भी हैं तो उसकी वनितात्व पर कोई प्रभाव पड़ने वाला नहीं है किन्तु लावण्य को बढ़ाने में उस आभूषण का अपना योग अवश्य है। इसी वजह से 'दण्डी' ने अलंकार को "काव्य का शोभाधायक तत्त्व" स्वीकार किया है। किन्तु काव्य भाषा में अलंकार का प्रयोग बहुत कुछ कवि पर निर्भर करता है जो उसके परिवेश और उसकी सुरुचि का परिचायक है। कभी-कभी सादगी में भी एक अपूर्व लावण्य दिखता है जबकि अलंकारों का बेडोल प्रसाद खड़ा करने पर वह बोझ सा हो जाता है तथा शरीर की सौन्दर्य वृद्धि के स्थान पर हास्यास्पद प्रतीत होने लगता है। अतएव काव्य भाषा में अलंकार की सर्वथा स्थिति न तो श्लाघनीय है और न ही उसकी एकदम उपेक्षा ही ।

दण्डी उन अलंकारवादियों में से है जो काव्य में 'शब्द सत्ता' को ही महत्व देते हैं। उन्होंने - इष्टार्थ व्यवच्छिन्ना पदावली" रूप काव्य की सत्ता मानकर काव्य को मौलिक आधार के रूप में 'शब्द' को ही स्वीकार किया है। जैसा कि पहले ही इंगित किया जा चुका है कि - "काव्यस्य शब्दार्थो शरीरम्" और चूँकि अलंकार को शरीर का शोभाधायक माना गया है अतः शब्द और अर्थ में समान रूप से सघटित होने के कारण इनको 'शब्दालंकार' और 'अर्थालंकार'

जैसे विभागों में बाँटा जा सकता है। शब्दालंकार की अस्मिता वहाँ मानी जाती है जहाँ भाषा के शब्द संयोजनों द्वारा ही सौन्दर्य की अभिवृद्धि की जाती है। शब्द की प्रधानता होने से उसके विकल्प के रूप में अन्य शब्द का प्रयोग काव्य में जहाँ चारुत्व का हरण करता है। वहीं पर इसके सम्यक् प्रयोग से भाषा में एक गजब की खानी और 'नाट्यव्ययना' की अभिवृद्धि होती है। आचार्य शुक्ल ने साहित्य और विज्ञान में अन्तर स्पष्ट करते हुए साहित्यिक भाषा के 'प्रशस्त प्रयोगों' में अलंकारों की असदिग्ध भूमिका को स्वीकार किया है। लिखते हैं कि— "विज्ञान शब्दों को सकेत की भाँति काम में लाता है; किन्तु साहित्य में भाषा का सबसे प्रशस्त प्रयोग है और अलंकार, मुहावरा, वाक्य रचना, माधुर्य और सरसता तथा अन्यान्य लक्षण उसमें सम्मिलित हैं।" ³³ सुन्दर शब्दों को काव्यभाषा में स्थान देने से कविता में लयवत्ता की बढ़ोत्तरी होती है जैसे आचार्य शुक्ल कविता की आयु वृद्धि में सहायक मानते हैं। ³⁴

सादृश्य और विरोध के आधार पर ही मनुष्य की चेतना एवं भाषा का विकास हुआ है। शब्दों के विकल्प के रूप में नये शब्दों का संयोजन भी अर्थ में व्यवधान नहीं उत्पन्न कर पाता, इसका आशय है कि सौन्दर्य अर्थ में ही छिपा है। सादृश्य-विकास में कल्पना की असदिग्ध भूमिका है। सादृश्य-विधान के द्वारा ही अप्रस्तुत की पृष्ठभूमि में प्रस्तुत के रूप मंडन की क्षमता और सुविधा का विकास हुआ। सादृश्य मूलक अलंकारों के काव्यात्मक योगदान को इसी बात से लक्षित किया जा सकता है कि जबसे कविता का उदय हुआ तभी से इसका भी उदय हुआ या इसको उलट कर भी कह सकते हैं। ऋग्वेद के तमाम मंत्र मनुष्य की काव्यात्मक भाषा का वह पहला पायदान है जहाँ सुन्दर उपमाओं के पुष्प बिखरे पड़े हैं।

अप्पय दीक्षित ने 'उपमा' की तुलना एक 'नटी' से की जो रंगमंच पर नाना रूपों में सज्जित होकर अवतीर्ण होती है—

'उपमेका शैलुषी संप्राप्ता चित्र भूमिका मेदान

काव्यरगे, नृत्यन्ती रज्जयति तद्विदां चेत ।। ³⁵

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल भी काव्य में सादृश्य मूलक अलंकारों की बहुतायत से वाकिफ थे वे लिखते हैं कि— "काव्य में अधिकतर सादृश्य या साधर्म्यमूलक अलंकारों का व्यवहार होता है पर बहुत से स्थलों पर उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि से बँधे हुए लम्बे चौड़े ढाँचे की अपेक्षा लक्षणा से बहुत अधिक रमणीयता और वाग्वैचित्र्य का सम्पादन हो सकता है।"³⁶

स्पष्ट रूप से उनका मानना है कि कलात्मक स्तर पर हर जगह सौशब्दता की वजह से अर्थविस्तार नहीं होता है बल्कि वह बोझ सा हो जाता है जिनके स्थान पर लक्षणा से बेहतर काम लिया जा सकता है। यही पर वे वामन के अलंकार विषयक अवधारणा के विपरीत दिखाई देते हैं। जहाँ पर वामन ने — "काव्य शोभाया कत्तीरौ धर्मा गुणा ।

तदतिशयहेतवस्त्वलंकारा ।"³⁷

कहाँ, वही पर शुक्ल जी अलंकार को काव्य भाषा की शक्ति मानते हुए भी उसकी अतिशयता को 'काव्यभास' ही मानते हैं।³⁸

अलंकार सम्प्रदाय में भाषिक वैपरीत्यता को अर्थालंकारों की विरोधमूलक शाखा के अन्तर्गत बाकायदे स्थान प्राप्त है। इस प्रकार के काव्य भाषिक प्रयोग में विरोध जो दिखाई देता है वह अभिधेयार्थ का ही होता है जबकि 'काव्य व्यापार शब्द व्यापार है' शब्द व्यापार बिना प्रयोजन के सामान्य जीवन में नहीं होता है। रसवादी आचार्यों के अनुसार यह प्रयोजन रसाभिव्यक्ति है जबकि अभिनवगुप्त के अनुसार — "कवि का अभिप्राय— प्रतीतिपर्यवसायी है और प्रतीति भी विश्रांतकारिणी लौकिक वक्ता का अभिप्राय अभिप्रेत वस्तु पर्यवसायी है।"³⁹ अभिप्राय प्रतीति के कारण ही काव्यगत शब्दार्थों में व्यञ्जकत्व रहता है। इसीलिए काव्य-भाषा साभिप्राय होने के साथ-साथ प्रतीतिपर्यवसायी है। तो विरोध गर्भ मूलक अलंकारों में शब्दों में हुई अर्थ अस्पष्टताओं के आधार पर ही कवि के अभिप्राय को समझा जा सकता है। यह विरोध यदि वास्तविक होता तो अर्थ-बाध उत्पन्न हो जाता और अकाव्यता की स्थिति भी आ सकती थी किन्तु ऐसा वस्तुतः नहीं होता अतः इस विरोध को अपातित प्रतीयमान समझना चाहिए। काव्य भाषा में इस प्रकार के चमत्कार की उत्पत्ति 'संकेत ग्रहण की युक्तियों' में परस्पर भेद दिखा कर की जाती है।

वक्रोक्ति - भाषा के द्वारा ही आदमी अपने भावों का प्रकटीकरण करता है।

दैनिक व्यवहार तथा भाव-प्रकाशन का एक मात्र आधार शब्द ही है। महाकवि टण्डी ने शब्द सत्ता की सर्वोत्कृष्टता को इन शब्दों में बयान किया है लिखते हैं कि-

इदमन्ध तम कृत्स्न जायेत भुवनत्रयम्।

यदि शब्दाह्वय ज्योतिससारानन दीप्यते।⁴⁰

अर्थात् यह ससार घनघोर अन्धकारमय हो जायेगा, यदि ज्योति न हो, उसी प्रकार से यदि शब्द की सत्ता भी न हो तो भी यह अँधेरी रात की तरह से एक भयानक स्थल बन जायेगा।

आलोचकों ने वागमय में प्रयुक्त शब्दों को तीन भागों में विभाजित किया है- वेद शब्द, शास्त्र-शब्द और काव्य-शब्द। जिनमें से काव्य शब्दों को उपरोक्त दोनों से इसलिए विलक्षण माना गया कि काव्य में न तो शब्द की प्रधानता रहती है और न ही अर्थ की बल्कि व्यापार प्रधान होता है बल्कि व्यापार प्रधान होता है काव्य। बिना शब्द के साहित्य की परिकल्पना असम्भव है- इस दृष्टि से वह अन्य कलाओं से इतना भिन्न है, एक साहित्यिक कृति अपनी ऊर्जा उस भाषा से प्राप्त करती है जिसमें वह अपने को रूपायित करती है। भाषा का सामाजिक पहले उसके सम्प्रेषण में है, वहाँ वह एक 'माध्यम' के रूप में प्रस्तुत होती है। किन्तु साहित्य के सृजन क्षेत्र में वह महज माध्यम बनकर नहीं रह पाती, बल्कि एक स्वातंत्र्य शक्ति के रूप में प्रकट होती है। शब्द वही रहते हैं, लेकिन साहित्य में प्रयोग के अन्दर व्यवहारिक धरातल की अस्मिता से कहीं अधिक सारगर्भित और अस्तित्वानुलभ लगते हैं। संक्षेप में यह कि साहित्य में शब्दों के प्रयोग के बाद उसमें एक अतिरिक्त शक्ति का साधन हो जाता है।

तो व्यवहारिक धरातल और साहित्यिक धरातल वालों और काव्य के बीच जो विभाजक रेखा है वह ही है वक्रोक्ति अर्थात् कथन की विशिष्ट शैली (टण्डी उक्ति)। भामह ने इसे लोकातिक्रान्त गोचरवच के रूप में व्याख्यायित किया। "भामह पहले व्यक्ति हैं जिन्होंने नाटक अभिनय व्यापार से काव्य

व्यापार को न केवल भिन्न रूप में स्थापित करने का प्रयत्न किया बल्कि यह भी कहा कि कवियों को यत्नपूर्वक वार्ता यानी बोलचाल की भाषा से भिन्न उक्ति का प्रयोग करना चाहिए।" भामह ने भी 'वार्ता' से वक्रोक्ति की भिन्नता स्पष्ट करते हुए यही स्थापित किया है कि काव्य की भाषा वार्ता से भिन्न होती है। भोज के सरस्वती कण्ठाभरण के टीकाकार रत्नेश्वर का मत है कि - "वक्रत्व च अलकार इति अवक्रयो शब्दार्थयो चनमात्रत्वात्" (वक्रता ही अलकार है व शब्दार्थ वचन मात्र है) भरत ने नाट्यशास्त्र के विवेचन में नाट्यधर्मा की चर्चा में लोकधर्मिता का नाट्यधर्मी होना स्वीकार किया है। भामह ने नाट्यधर्मिता की जगह काव्य-धर्मिता तथा अभिनय की जगह पर शब्दार्थ को स्थापित किया। अभिनय के माध्यम से अभिव्यक्त चेष्टाओं और शक्तियों का शब्दार्थ में भरने की दृष्टि से ही काव्य में वक्रोक्ति या अतिशयोक्ति का आश्रय लेना पड़ा। 'लोकातिक्रान्ति गोचरता' वक्रोक्ति का सर्वस्वीकृत गुण है। 'विलक्षणता' को काव्य भाषा का गुण भी कहा गया है। राजेश्वर ने उक्ति विशेषा के कारण ही काव्यभाषा में काव्यत्व माना है। उनका कथन है—

"अथविसेसा ते चिअ सदा ते चेअ परिणामक्ता व उत्ति विसेसोकत्व भासा।" 42

डॉ० सत्यप्रकाश मिश्र इस उद्धरण के आधार पर यह मानते हैं कि—
"राजेश्वर ने ही सबसे पहले काव्य भाषा शब्द का प्रयोग किया है।" 43

वक्रोक्ति के षट्भेदों की बड़ी ही वैज्ञानिक विवेचना कुन्तक के 'वक्रोक्तिजीवितम्' में मिलती है। उनका मत है कि—

वर्ण विन्यास वक्रत्वं पद पूर्वार्द्ध वक्रता।

वक्रतायाः परोप्यस्ति प्रकार प्रत्याश्रयः ।। 44

वक्रोक्ति के पद प्रकरण से प्रबन्ध तक के षट्भेद भी यही प्रमाणित करते हैं कि भाषा के प्रयोग में पद का पूर्वार्द्ध भी चमत्कार की सृष्टि कर सकता है।

नित्य प्रति के व्यवहार में शब्दों का प्रयोग किसी न किसी अर्थ के लिए रूढ़ हो गया है। इन रूढ़ अर्थों से हमारा परिचय इतना अधिक है कि

हमारे लिए उनमें किसी प्रकार का आह्लाद रह ही नहीं जाता, और चूँकि काव्य का अन्तिम उद्देश्य श्रोता, पाठक वर्ग में अलौकिक आनन्दोन्मीलन है अतः जाहिरा तौर पर काल में प्रयुक्त शब्द अपने रूढार्थों से काफी हट कर होते हैं। महिमभट्ट ने भी लगभग यही कहा है— "प्रसिद्ध मार्गमुत्पसृज्य यत्र वैचित्र्यसिद्धये। अन्यथैवोच्यते सोऽर्थः सा वक्रोक्तिरूदाहृता।।" 45

शब्दके विभिन्न पर्यायों में से सही शब्द पर्याय का चयन, प्रत्यय और उपसर्गों का सही प्रयोग, लिंग परिवर्तन तथा निपात आदि के माध्यम से काव्य में अनेक भंगिमाओं का समावेश हो जाता है। अतः वक्रोक्ति भाषा को उद्दीप्त करने वाले साधनों में है।

मुक्तिबोध : काव्यभाषा विषयक अवधारणा

समकालीन काव्य भाषा पर बहस की शुरुवात सन् 1951 से होती है, जब 'दूसरा सप्तक' की भूमिका में 'अज्ञेय' द्वारा 'प्रयोग' को परिभाषित करने का उपक्रम किया गया। वे प्रयोग को दोहरा साधन मानते हैं, एक तो कवि सत्य का जानने का और दूसरा उसे प्रेषित करने की क्रिया को और उसके साधनों को भी जानने का। जहाँ तक दूसरे साधन का सवाल है वह सम्प्रेषणीयता से जुड़ा है जो पाठक और दर्शक दोनों वर्गों को अपने में समेट लेता है। पाठक वर्ग को कवि-सत्य किस तरह से प्रेषित किया जा सकता है और उसके कौन से साधन हो सकते हैं इसके उत्तर में भाषा पर दृष्टि जानी स्वाभाविक हो जाती है क्योंकि भाषा ही कविता में कवि का प्रतिनिधित्व करती है। चूँकि अज्ञेय ने "साधन की जगह साधनों" शब्द प्रयुक्त किया है। अतः अपने अर्थ में यह स्पष्ट हो जाता है कि सम्प्रेषणीयता के लिए वे केवल पाठक वर्ग को ही ध्यान में नहीं रखते हैं बल्कि उनकी दृष्टि में वह दर्शक भी है जो नाट्य के माध्यम से कवि-सत्य का भोक्ता हो सकता है। नाट्य में सम्प्रेषणीयता का प्रश्न उसके अभिनेय से जुड़ा है। यह तो सर्वविदित तथ्य है कि भाषा और नाट्य से सम्बन्धित

बहुत से प्रयोग किये गये हैं और उसकी नवीनता के लिए आगे भी प्रयोग किये जा सकते हैं।

सवाल यह है 'प्रयोग' के द्वारा कवि-सत्य को कैसे जाना जा सकता है? साधारण परम्परा रही है कि कवि-सत्य को भाषा के माध्यम से जानना सम्भव नहीं हो सकता, चाहे उसे व्यक्त करना सम्भव हो ही जाय। भाषा के अलावा अन्य माध्यमों से सत्य का साक्षात्कार सम्भव हो सकता है।

लगता है अज्ञेय की इस धारणा के पीछे वह सिद्धान्त काम करता है जिसमें किसी पात्र की सर्जना के अनन्तर वह लेखक के हाथों एक बिन्दु के बाद छिटक जाता है और अपने स्वतन्त्र व्यक्तित्व का नियामक हो जाता है। इतना ही नहीं वह वलटकर स्वयं लेखक को ही रचने लगता है। जैसा कि अज्ञेय ने 'शेखर एक जीवनी' की भूमिका में लिखा है कि— "यहाँ तक मैंने स्वयं अनुभव किया है कि मैं एक स्वतन्त्र व्यक्ति की प्रगति का दर्शक और इतिहासकार हूँ, उसके जीवन में मेरा किसी तरह का भी वश नहीं रहा है।"⁴⁶ तो हो सकता है कि इसके बाद जो लेखक को सत्य का साक्षात्कार होता होगा उसको ही अज्ञेय प्रयोग द्वारा जानने का दावा करते होंगे। इसका अर्थ यह हुआ कि कवि-सत्य को जो भी साक्षात् होता है वह अभिव्यक्त अनन्तर ही होता है फिर उस सत्य का क्या होगा जो समाज में यहाँ वहाँ फैला पड़ा है। जो भी हो, किन्तु इतना तो निश्चित है कि प्रयोग द्वारा शिल्प और तत्व दोनों स्तरों की जानकारी हिन्दी साहित्य की एक अद्भुत अवधारणा है जिसमें तत्व का अवधारणात्मक स्वरूप लगभग सिफर है।

अज्ञेय को विशुद्ध रूप से भाषावादी माना जा सकता है जिसका प्रमाण उनके रचना कर्म में मिलता है। सर्वत्र एक सीखी हुई भाषा को वे प्रयोग करते हैं। इसका सबसे बड़ा कारण यह है कि वे जिस धरातल पर खड़े होकर साहित्य का सृजन करते हैं, वह धरातल हिन्दी की जातीयता से एकदम मेल नहीं खाता है। उनके रचित पात्र हमेशा द्वि-भाषी स्थिति को दिखाते हैं। कहना न होगा कि उनकी रुझान बहुत कुछ एक अभिजात्य-दर्प को लेकर चलता है।

न मालूम क्यों उसमें वह सहजता नहीं मिलती जो किसी लेखक को आत्मीय बनाने में सहायक होती है। यद्यपि उनका दावा सही हो सकता है कि "हिन्दुस्तान में बहुत से लोगो को हिन्दी नहीं आती अतः इसे सीखने का उन्हें भरसक प्रयास करना चाहिए किन्तु जैसा कि उनके भाषिक प्रयोग है उनमें कुछ अतिरिक्त सजगता ही पाई जाती है। उन्होंने लिखा है कि- "मैं उन व्यक्तियों में हूँ - और ऐसे व्यक्तियों की संख्या शायद दिन-प्रतिदिन घटती जा रही है। जो भाषा का सम्मान करते हैं और अच्छी भाषा को अपने आप में एक सिद्धि मानते हैं।" 47

अच्छी भाषा से उनका तात्पर्य क्या है? भावानुसारी भाषा, गढ़ी हुई भाषा अथवा सहज भाषा, यह स्पष्ट नहीं होता। किन्तु उनके सृजन के भाषिक अभिकरणों को देखकर कोई भी बता सकता है कि उसमें सहजता कम कृत्रिमता अधिक है जैसा कि उन्होंने 1 मई 1983 को कथाकार जैनेन्द्र जी को लिखे पत्र में खुद ही स्वीकारा है - "कभी-कभी लिखते समय मेरे विचार एकाएक "इंगलिश" [अंग्रेजी] में फूट पड़ते हैं और फिर मुझे उनका हिन्दी में अनुवाद करना पड़ता है। मुझे खीझ आती है कि क्यों मेरे हिन्दी एक्सप्रेसन [अभिव्यक्ति] उतना 'फ्लुअंट' नहीं है।" 48 बहरहाल, किन्तु-

"कविता न केवल भाषा है, न केवल भाव और विचार। कविता की रचना करते समय कवि दो धरातलों पर काम करता है। ×× ×× ×× ×× पहले धरातल पर जागरूक रहने की आवश्यकता इसलिए होती है कि कवि अपनी अनुभूतियों और विचारों को ठीक से समझ सके। और दूसरे धरातल पर कवि ने 'जिन अनुभूतियों' को ग्रहण किया है, उन्हें वह अनुकूल भाषा में व्यक्त कर सके। ये दो धरातल वस्तुतः एक दूसरे से अभिन्न होते हैं। अभिन्न न भी हों तो भी एक दूसरे से लगे होते हैं।" 49

मुक्तिबोध ने कविता की रचना प्रक्रिया के सन्दर्भ में कला के तीन क्षणों का जो विशद विवेचन किया है। उसमें कलात्मक साहित्यिक अभिव्यक्ति'

के लिए भाषा के सन्दर्भ में 'तीसरे क्षण' का अह योग है। वे इसको कला का 'पूर्ण पक्ष' मानते हैं जहाँ से —'शब्द-साधना शुरू होती है। शब्द के अपने ध्वनि अनुषंग होते हैं, जिनमें चित्र और ध्वनि दोनों शामिल हैं। कलाकार अपने हृदय के तत्त्व के रंग, रूप, आकार के अनुसार, अभिव्यक्ति का रंग, रूप और आकार तैयार करना चाहता है।"⁵⁰ अर्थात् भावों को व्यक्त करने के लिए साहित्य में जिस साधन की महती आवश्यकता होती है वह ही भाषा कही जाती है इसमें जो महत्व की बात है वह यह कि भाषा की कोई स्वतन्त्र इयत्ता नहीं होती बल्कि वह उस तरल पदार्थ की भाँति होती है जो विभिन्न सन्दर्भों में विभिन्न रूप ग्रहण कर सकने में सक्षम है। भाषिक सन्दर्भ में यद्यपि कला के तीसरे क्षण का अन्तर्महत्व असदिग्ध है फिर भी एक सवाल उठता है कि भाषा का उसका स्रोत क्या है अर्थात् वह कौन सा बिन्दु है, जहाँ से भाषा झरती है? इस सम्बन्ध में 'प्रथम क्षण' का निरीक्षण आवश्यक हो जाता है। जब मुक्तिबोध कहते हैं कि— "कला का पहला क्षण है जीवन का उत्कट तीव्र अनुभव क्षण।"⁵¹

तो इसका अर्थ होता है, जीवन और कला का अद्वैत जिसका दूसरा अर्थ भाषा और जीवन के अद्वैत से हो सकता है क्योंकि भाषा की आन्तरिक बुनावट, अवधारणा से प्रसूत है और यह अवधारणा चूँकि जीवन से कहीं न कहीं गहरे जुड़ी है, अतः कहा जा सकता है कि भाषा जीवन को साधने से ही बनती है। जीवन से अलग भाषा का कोई महत्व नहीं हो सकता।

जैसा कि मुक्तिबोध ने लिखा है कि शब्द के अपने ध्वनि अनुषंग होते हैं जिसमें चित्र और ध्वनि दोनों शामिल होते हैं तो इसका मतलब होता है कि साहित्य की कालजयता का सीधा सम्बन्ध उसकी भाषा से है। ऐसा नहीं है कि शब्द जो साहित्य में प्रयोजित है वे यथार्थ को सीधे-सीधे वहन करने में अक्षम हैं। भाषा में कागज पर लिखा हुआ जगल वास्तविक जगल से कुछ भी कम नहीं होता। यदि भाषा में लिखे तथ्य और वास्तविक तथ्यों के बीच भाषा में कोई कमी अवश्य है। काल के थपेड़ों से कागज पर लिखा साहित्य तभी टिक सकता है जब उसके भावों और शब्दों के बीच समुल्यता हो। भाषा की

प्रकृति ही है, समतुल्यता। यह समतुल्यता वस्तुतः दिल और जुबान की भी है। जब संत कबीर कहते हैं कि -

बोली एक अमोल है जो कोई बोलै जानि।

हिये तराजू तौलिए जब मुख बाहर आनि।।

तो उनका मन्तव्य यह भी था कि जो कुछ हम भाषिक तौर पर प्रयुक्त कर रहे हैं वह हृदय की तराजू में नापा जोखा है कि नहीं। कहना न होगा कि तराजू का काम मूल्य और भार की समता ही स्थापित करना है, यदि दिल की तराजू में जबान का जरा सा भी फर्क है तो समतुल्यता भला कैसे स्थापित होगी? मुक्तिबोध की रचनाओं में इसी दिल और जबान का अद्वैत, कथनी और करनी का अद्वैत है यही वह तत्त्व है जिससे 'वास्तविक काव्य' और 'छंदम् काव्य' में अन्तर महसूस किया जा सकता है। कई बार ऐसा होता है कि जनका मनोमय जीवन, जो कि किसी भी सृजनकर्ता का केन्द्रीय-तंतु है, अत्यन्त सतही होता है जबकि उसकी भाषा अत्यन्त जालीदार होती है और वे उस भाषा के सहारे ही साहित्यिक समाज में अपना रंग जमा लेते हैं लेकिन तब भी सवेदना के अभाव में वह आत नहीं आ पाती जो अनुभव की सच्चाई के साथ आती है। ऐसे लोग वस्तुतः चन्द प्रकाशकों के अधीन होते हैं जो समयबद्ध तरीके से उनको बनाते-बिगाड़ते रहते हैं। मुक्तिबोध ने एक जगह लिखा भी है कि- "बहुत से लेखक ऐसे होते हैं जिनका यह मनोमय जीवन बहुत छिदला, सतही-क्षणभंगुर और संक्षिप्त होता है। हाँ यह सम्भव है कि छन्द, भाव और भाषा पर जीवन की सामग्री वस्तुतः अल्प है, सुन्दर-सुन्दर चित्रकृतियाँ प्रस्तुत करके और अपनी पब्लिसिटी करके अमरता के अधिकारी हो जायें।"⁵²

लिखना भी बोलने की एक प्रक्रिया है अतः 'भाषा' और 'बोली' का द्वन्द्व केवल एक दिमागी कसरत ही है। कबीर जिस 'बोली' को हृदय से तौलने की बात करते हैं वह वस्तुतः अपने युगानुकूल ही था क्योंकि कबीर के बारे में सर्वप्रसिद्ध है कि- "'मसि कागत छुयो नहीं, कलम गह्यो नहि हाँथ'"

ऐसी स्थिति में बोली का 'भाषा' कहा जाना जो कि हरफों में कागज पर उकेरी हो, असम्भव ही जान पड़ता है। अतः कहा जा सकता है कि, आदमी की सम्पूर्ण सोंच, संवेदना तथा अनुभवों को भाषा ही आकार देती है। भाषा की तत्कारिता का यह प्रश्न ही उसे शब्द और वस्तु के बीच निबद्ध होने तक की उस प्रक्रिया तक ले जाता है जहाँ से वस्तु और शब्द को एक दूसरे से जुदा करना कठिन ही नहीं असम्भव हो जाता है।

भागता मैं दम छोड़,
घूम गया कोई मोड़।।

बदूक धौंय-धौंय

मकानों के ऊपर प्रकाश-सा छा रहा गेरुआ।"53

जैसे कागज पर लिखे वाक्य-खंड किसी भी कीमत पर दहशत जदा व्यक्ति के वास्तविक स्वरूप से कम नहीं आके जा सकते। क्योंकि शब्दों का यह जादुई संसार वस्तु-तथ्यता के बहुत नजदीक है।

मुक्तिबोध के पूरे साहित्य चिन्तन के केन्द्र में समाज और मानवीयता है, एक परदुःखकातरता है जो अपने समग्र जनतांत्रिक और अपना सा लगने वाला कवि घोषित करने के लिए काफी है। दुनिया के जितने भी महान व्यक्ति हुए हैं और आगे भी जिनके होने की सम्भावना है, उन सबमें जो सबसे महत्वपूर्ण तत्त्व है वह परदुःखकातरता ही है। फिर भाषा तो उनके लिए— "सामाजिक निधि है।"54 वैसे भी कोई लेखक साहित्य में करता ही क्या है? समाज में देखे हुए, स्वयं के भोगे हुए तत्त्वों को भाषिक जामा पहनाकर समाज को ही तो लौटा देता है। अतः भाषा के सामाजिक निधि होने का एक गहरा मतलब यह भी हो सकता है कि समाज और लेखक का अन्तस्सम्बन्ध क्या है? या कि जिस धरातल पर खड़ा होकर वह सृजन कार्य में रत है वह कौन सा तल है? तो, जैसा कि डॉ० नामवर सिंह का मत है कि —मुक्ति बोध के काव्य संसार की पटभूमि की असंदिग्ध रूप से ऐसी शासन-व्यवस्था या सत्ता है जो निहायत चालाक होने के साथ ही बेहद आततायी है।"55

इसीलिए मुक्तिबोध जब-जब जिन्दगी की बात करते हैं एक गहरी सी टीस उसमें जरूर होती है। उस जिन्दगी में भविष्य की अकुलाहट और झल्लाहट है। उनके लिए जिन्दगी भूरी ही नहीं बहरवा की है" जिसकी काजली भीतो पर भदूदे-भदूदे हरफो में चारो ओर,

छोटे-छोटे वाक्यों में कहानियाँ कई एक

लिखी गईं - पेट की व आत्मा की भूख की

अपमान-क्षोभ की व द्रोह की।"56

तो ऐसी जिन्दगानी की तस्वीरो के लिए जो भाषा चुनी जायेगी वह भी इसी तरह की ही होगी तभी वह उसका सच्चा प्रतिनिधित्व कर पायेगी। इसी को आधार बनाकर डॉ० नामवर सिंह ने आचार्य शुक्ल से उधार लिए पदों 'काव्यात्मक भाषा' और 'काव्यभासभाषा' के आधार पर मुक्तिबोध की भाषा में सर्जना तत्वों को खँगालने का काम किया है।

जब कविवर की कविताओं पर उनका कल्पित मित्र केशव टिप्पणी करता है- "अगर तुम्हारी कविताएँ किसी को उलझी हुई मालूम हों तो तुम्हें हताश नहीं होना चाहिए . . . मैं तुम्हारी कविताएँ ध्यान से पढ़ता हूँ।"57 यद्यपि यह कथन कविता के पूरे 'स्ट्रक्चर' को लेकर है किन्तु उसका एक मतलब वह भी है जिसमें-

- "कहते हैं लोग- बाग बेकार है मेहनत तुम्हारी सब कविताएँ रद्दी है। भाषा है लचर उसमें लोच तो है ही नहीं।"58 तो इस संवेदन शून्य और बेमुरोव्वत होती दुनिया में संवेदना की खोज ही असली तौर पर भाषा की खाज हो सकती है। भाषा और भावों को लेकर जो द्वन्द्व 'निराला' की रचनाओं में था और जिनकी वजहों से 'सरस्वती' के आँगन से उसकी कविताओं को धक्किया कर बाहर कर दिया गया था वह अपने समय का दिलचस्प वाकिया है। कभी उनकी रचनाओं को इसलिए खारिज किया गया कि उसके भाव ठीक-ठाक नहीं है और कभी इसलिए कि उसकी भाषा अटपटी है। किन्तु ऐसा सब दिन नहीं

चलने वाला उनकी कविताओं के भी कद्रदान पैदा हुए और उनको ही तुलसीदास के आद सर्वाधिक महत्व प्राप्त हुआ। उस समय की स्थितियों को निराला जी ने अपनी रचनाओं में बड़ी ही संजीदगी से याद किया है। एक लेखक की सबसे बड़ी त्रासदी वही हो सकती है जब वह सम्पादकों के पास से रचनाओं को इसलिए उदास भाव से लेकर लौट आता है कि उसकी रचनाएँ उन महाराजों, महाभागों तथा 'सुबास सुमनों' के काबिलगीर इसलिए नहीं है कि वू पूर्वाग्रही है।

इसलिए मुक्तबोध के यहाँ जो जिन्दगी खाकी है वह आकस्मिक तौर पर निराला के यहाँ -

"नहीं फूल, जीवन अविकच है-
यह सच है।" 59

प्रथम शती के पश्चात्य काव्य सिद्धान्तकार लोजाइन ने भव्य भाषा { Noble diction } को भव्य भावों से जोड़ते हुए माना है कि - "अनुभूति की तीव्रता को व्यक्त करने के लिए भाषा का प्रयोग किया जाये यही एक मात्र नियम है। अन्य सब नियम अधूरे तथा पूर्ण हैं।" 60

इसका एक अर्थ यह हुआ कि महान भावों को केवल महान भाषा ही वहन कर सकती है जो लेखक की रचनात्मकता से गहरे जुड़ी है ऐसा नहीं है कि कोई रचना तो महान हो किन्तु उसकी भाषा कमजोर हो या कि इसकर उलट भी हो सकता है। सृजनात्मकता की दृष्टि से दोनों ही स्थितियाँ भयावह हैं। सच तो यह है कि - "बड़ी रचना लेकिन छोटी भाषा, या छोटी रचना लेकिन बड़ी भाषा, के अनमेलपन या द्वैतता से लिखना भले ही सम्भव हो परन्तु रचना कर्म नहीं। भाषा और रचना का 'मेलापक' मिलना ही चाहिए।" 61 यदि ऐसा नहीं है तो रचना 'छोटे मुँह बड़ी बात' ही शक्ति होगी।

रचना की सबसे बड़ी कसौटी होती है उसकी अनुभवात्मक सच्चाई। इस सच्चाई को और अधिक मारक धार देने के लिए उसी भाषा का प्रयोग

किया जा सकता है जो अनुभव की भाषा हो 'टकसाली भाषा' या 'गढ़ी हुई भाषा' जिन्दगी की बारीक असलियत को सामने ला पाने में अक्षम साबित होगी। जैसा कि मुक्तिबोध ने स्वयं लिखा है कि— "शब्दबद्ध होने की प्रक्रिया के भीतर जो प्रवाह बहता रहता है वह समस्त व्यक्तित्व और जीवन का प्रवाह होता है।"62

तो जिनका सम्पूर्ण व्यक्तित्व ही — दुख ही जीवन की कथा रही हो और जो— "सामाजिक महत्व की गिलौरिया खाते हुए, असत्य कुर्सी पर।"63

आराम से बैठना इसलिए पसन्द करे क्योंकि इससे जीवन मनुष्यता के क्षरण की पूरी गुजाइश है और वह मानवीयता च्युत होने के कारण 'धुग्धु', 'सियार' या कि 'भूत' कुछ बन सकता है। आकस्मिक तौर पर निराला ने भी इसी स्थिति को अपनी कविताओं में उभारा है जब वे लिखते हैं कि—

"जाना तो अर्थागमोपाय,
पर रहा सदा संकुचित काय।
लखकर अनर्थ आर्थिक—पथ पर
हारता रहा मैं स्वार्थ—समर।"64

यह चित्र तब और भी मनोरम हो जाता है और उस सच्ची दृढ़ता के प्रति साहित्य तब और नतमस्तक होता है। जब उसमें एक पिता की निर्र्थकता छुपी हो। इसीलिए मुक्तिबोध ऐसे लोगों के खिलाफ कमर कसे हुए मिलेंगे जो दूसरों के मुँह का कौर छीनकर अपने-अपने बरामदों में— "थोड़ा सा फर्नीचर, विलायती चमकदार, रखते हैं।

ईमानदारी का यह तकाजा हो सकता है कि भद्र जनो के लिए महज चूतियापा से अधिक न हो, लेकिन सामाजिक अव्यवस्था और अनैतिक मौकापरस्ती से जूझने वाले लोगों के लिए यह एक महान अस्त्र है जिससे नयी सुबह का सूरज एक न एक दिन अवश्य झाँकेगा और इसी एक मात्र अस्त्र से आत्मा के, मनुष्य के नवीन भवन बनाए जाएंगे।

मुक्तिबोध के लिए शब्द {भाषा} और व्यक्ति के अद्वैत का प्रश्न कितना गम्भीर है कि जिनके-जिनके पास

"ईमान का डडा है,
बुद्धि का बल्लम है,
अभय की गेती है,
हृदय की तगारी है- तसला है।"

उन्हीं-उन्हीं लोगो के शब्द- "मानव देह धारण कर,
असंख्यक स्त्री-पुरुष-बालक
बने, जग में, भटकते है,
कहीं जनमें,
नए इस्पात को पाने।"65

ऐसे शब्द निहायत खतरनाक किस्म के है जो खरोंच मारकर 'रम्य किंग्जवे' और दुतरफा पेड वाली एल्लिगन रोड के भव्य भद्र लोगों के तन-मन को विदीर्ण सा करते है। लिखते हैं कि-"खरोंचे-मारत-सी घिस-रहे-सी,

सौ खुरों की खरखराती शब्द गति,
सुनकर
खड़े ही रह गये हैं लोग
उनमें सैकड़ों विस्मित,
कई निस्तब्ध
कुछ भयभीत जाने क्या।"66

मुक्तिबोध के यहाँ भाषिक तौर पर एक ऐसा रचना ससार मिलता है जो प्रायः ऊबड़-खाबड़ अनगढ़ गिट्टियों से निर्मित है। उसमें एक किस्म की वीरान मान्यता का एहसास होता है। इसका एक जबरदस्त कारण शायद यह है कि- "भाव-ध्वनियो को उपलब्ध शब्द-ध्वनियों के कटघरे मे फँसाने का प्रयत्न" जब निष्फल हो जाता है तो कई कवि—" भाषा की चमक और सफाई के लिए अपने भाव-तत्त्वों का बलिदान भी कर देते हैं।"67 किन्तु

मुक्तिबोध के यहाँ ऐसा नहीं है, बल्कि शुरू होती है भाषा की खोज जो अनुभूत तत्वों का सही-सही प्रतिनिधित्व कर सके। इसी खोज के कारण ही उनकी भाषिक संरचना अन्य किसी भी कवि से मेल नहीं खाती। जो एक अद्वितीय सृजनात्मकता को सहेजे हुए है जिसको तोड़े बगैर अर्थ की अन्तर्निर्दिष्ट आग को पहचानना लगभग असंभव हो जाता है। उन्होंने लिखा भी है कि— "कवि भाषा का निर्माण करता है। जो कवि भाषा का निर्माण करता है, विकास करता है वह निःसन्देह महान कवि है।" 68

सृजन की मौलिक शक्ति लेखन की खोज में ही निहित होती है और यह खोज शुरू वहाँ से होती है जहाँ लेखन अपने दायित्व-बोध से परिचित है। उसके लेखकीय जिम्मेदारी सामाजिक जिम्मेदारी से किसी भी कीमत पर कम नहीं है। जो कही न कहीं मूल्य बोध से भी गहरे जुड़ी है। जब मुक्तिबोध कहते हैं कि— "भाषा एक जीवित परम्परा है।" तो इसका मतलब यह भी होता है कि लेखक का उस परम्परा से क्या सम्बन्ध है और वह कितना जीवन्त है। इसी परम्परा में अपने को फिट करने के लिए वे शब्दों को खराद पर चढ़ाते रहते हैं और विवेक वसूलों के निरन्तर आघात द्वारा उनको छील-छाल कर इस लायक बना देते हैं कि देखा हुआ संसार, भोगा हुआ संसार अपनी पूरी रंगत में दुबारा खुलता सा है।

'मुक्तिबोध' में कथन और कथ्य का अद्वैत एक तरह से जीवन और भाषा का संगम है। उनकी क्लासिक रचना 'अँधेरे में' की अंतिम लाइने

—"खोजता हूँ पठार. . . पहाड़ समुंदर

जहाँ मिल सके मुझे,

मेरी वह खोई हुयी

परम अभिव्यक्ति अनिवार

आत्म-संभवा। 69

निश्चित ही उस भाषा की खोज है क्योंकि भाषा की जो परिपाटी बन

यही है वह उनके लिए नाकाफी है

किंतु असतोष मुझको है गहरा
शब्दाभिव्यक्ति-अभाव का सकेत।
काव्य चमत्कार उतना रगीन
परन्तु ठंडा।
मेरे भी फूल है तेज सक्रिय, पर
अतिशय शीतल।⁷⁰

यही वजह है कि डॉ० नामवर सिंह 'अस्मिता की खोज को व्यक्ति की खोज के साथ ही 'अभिव्यक्ति की खोज' भी मानते हैं। क्योंकि -"एक कवि के नाते उनके लिए परम अभिव्यक्ति की अस्मिता है। भाषा स्वभावतः इसी अभिव्यक्ति का आधार है।"⁷¹

सन् 1968 में जब 'कविता के नए प्रतिमान नामक पुस्तक को- मुक्तिबोध की कविताओं की जल्लरतो को समझते हुए डॉ० नामवर सिंह ने लिखा और उनकी भाषा को "पोयटिक लैंग्वेज" माना तो उसके लगभग साल भर बाद ही प्रसिद्ध कवि 'धूमिल' ने सन् 1969 में 'नया प्रतीक' में यह लिखा- "मुक्ति बोध की भाषा किसी पुराने खण्डहर की दीवार सरीखी है। भारी बुलन्द किन्तु प्रतिध्वनि से हीन, किन्तु जहाँ-जहाँ उस पोखता और उबाऊ और प्रतिध्वनि हीन भाषा में, पत्थर सी बेलाग भाषा में, आज के आदमी की बात-चीत आ गई है। वहीं से खुलता है कि ईंटे जगह-जगह गल गई है और दीवारों में झिर्रियां बन गई हैं जिनसे घने अँधेरे में भी प्रकाश झर रहा है और यही उसकी बुनियादी सहजता है। यह प्रकाश ही अर्थ है। आदमी की दुविधा, तनाव और पीड़ा का सामयिक अर्थ सन्दर्भ मुक्तिबोध की कविता को उल्लेखनीय बनाता है।"⁷²

प्रस्तुत टिप्पणी में धूमिल जिस 'अर्थ' और तदवत् प्रकाश की झीनी ही रेखा की बात करते हैं और जिसे वह आलोच्य कवि की 'बुनियादी सहजता' समझते हैं वह अर्थ से जुड़ा है और कहने की आवश्यकता नहीं कि यह अर्थ-बोध लेखक की गहरी सप्रेषणीयता को ही रेखांकित करता है। बात दरअसल यह है कि मुक्ति बोध की आम आदमी विषयक अवधारणा और उसकी बेखोफ तरफदारी को, उनके घोरतम विरोधी भी स्वीकार करते हैं। आलोचकों की असली अड़चन है। कविताओं के बुलन्द स्थापत्य से। फिर यदि उसमें 'सामयिक अर्थ-सन्दर्भ' भी मौजूद है तो और कौन सी चीज पाठक को चाहिए?

रचना प्रक्रिया : मुक्त बोध

रचना प्रक्रिया का अर्थ है, रचना की प्रक्रिया। यह शब्द युग्म उस संश्लिष्ट स्थिति का द्योतक है, जिसमें किसी रचना का जन्म होता है। दरअसल इस शब्द युग्म का सम्बन्ध पाठक, प्रमाता, प्रेक्षक अथवा आलोचक से जितना है उतना स्वयं कवि से नहीं। कारण यह है कि स्वयं कवि के लिए यह जानना बहुत जरूरी नहीं है कि उसकी रचना का प्रसव कैसे हुआ। जबकि आलोचक अथवा प्रेक्षक को रचना-प्रक्रिया को जानने की न केवल जरूरत है, बल्कि हक भी है, कारण यह कि, रचना-प्रक्रिया का सम्बन्ध रचना की अर्थ-प्रक्रिया से कहीं गहरे जुड़ा है। सवाल उठता है कवि को अपनी रचना-प्रक्रिया समझाने की, बताने की जरूरत ही क्या है? इस सवाल के बारे में जैसी मुक्तिबोध की राय है, उसका सार यों है—

क रचना प्रक्रिया के विश्लेषण से सौन्दर्य सम्बन्धी किसी सामान्य सिद्धान्त पर आया जा सकता है।

ख. साहित्य में जिस प्रभावोत्पादक जीवन का चित्रण है, उसकी रहस्यमयता उघड़ कर सामने आती है।

ग किसी विशेष काव्य-प्रवृत्ति का औचित्य सिद्ध करने के लिए।⁷³

मुक्तिबोध के सन्दर्भ में तीसरे निष्कर्ष का महत्व अप्रतिम है, इसलिए भी कि उनके शिल्प को, रचना के अर्थ को और स्वयं रचना को ही दुरूह समझा गया। यह भी कि रचना-प्रक्रिया के विश्लेषण में किसी काव्य-प्रवृत्ति का औचित्य सिद्ध करना, एक तरह से काव्य-सौन्दर्य और सृजित प्रभावोत्पादक जीवन की भी औचित्य सिद्ध करना है। जैसा कि मैंने कहा है कि स्वयं कवि के लिए अपनी रचना का विश्लेषण करना अनिवार्य नहीं है, तो इसका एक अर्थ यह भी है कि रचना के अतिरिक्त सौन्दर्य को दिखाना स्वयं लेखिका का कर्तव्य न होकर आलोचक का कर्तव्य है। फिर क्या कारण है कि तमाम कवियों को अपनी रचना का स्वयं विश्लेषण करना पड़ा? इसके कई कारण हैं, जो संक्षेप में, सूत्रवत् इस प्रकार हैं -

- क समीक्षक में वास्तविक जीवनानुभावों का अभाव।
- ख समीक्षा की सैद्धान्तिक बारीकियों को प्रदर्शित करने का उद्देश्य,
- ग कला के जड़ीभूत अन्तर्नियमों का हवाला देकर उससे भिन्न कलात्मक अभिरुचि को खारिज करने के कारण।

समीक्षकों को इस दयनीय उपहासात्मक स्थिति के कारण आज प्रत्येक लेखक को अपना समीक्षक होना पड़ रहा है। × × × × × अंग्रेजी में कोलरिज, वड्सवर्थ, शैले, टी० एस० इलियट, आदि प्रमुख कलाकार आलोचक हैं।⁷⁴

कवि, साहित्यकार तथा आलोचक के अन्तःसम्बन्धों की निर्वाह रचना करती है। लेकिन रचना को लेकर कवि और आलोचक की दिशा भिन्न-भिन्न होती है। अभिव्यक्तोपरान्त रचना पाठक अथवा आलोचक के समक्ष आती है। जब कि इस रचना को आकार प्रदान करने के लिए कवि ने जो-जो प्रयत्न किये हैं, वह रचना के नेपथ्य में होती है। "पाठक और आलोचक किसी कलात्मक अभिव्यक्ति के सिंह द्वार से सीधे अन्तर्जगत में प्रवेश करते हैं— वह अन्तर्जगत् जो किसी कलाकृति में उद्घाटित हुआ है, वह अन्तर्जगत् जिसमें कलाकार का व्यक्तित्व उसके जीवनानुभव, उसकी

भावदृष्टि समाई हुई है। पाठक आलोचक का मन उस अन्तर्जगत में रमता है, उसका रस लेता है, उसमें विचरण करता है, और यदि उस अन्तर्जगत में उसे कहीं (अपने लिए) बाधा दिखाई तो वह वहाँ ठहर जाता है और सोचने लगता है। उसे कलाकार का अन्तर्जगत उसमें समाया हुआ व्यक्तित्व और भावदृष्टि आकर्षित करती है। और वह यह ढूँढ़ने लगता है और पा जाता है कि वह भाव-दृष्टि उसके लिए (और सभी के लिए) क्यों महत्वपूर्ण है, या नहीं है।"75

इस उद्धरण में भी रचना-प्रक्रिया का विश्लेषण करते हुए आलोचक या पाठक जो चीज खोजता है और प्राप्त करता है, उन्हें संक्षेपतः इस प्रकार व्यक्त किया जा सकता है -

- क कलाकार का अन्तर्जगत अर्थात् उसका बाह्याभ्यन्तर परिवेश या वह धरातल जहाँ से कवि बोल रहा है।
- ख कवि की टोटल पर्सनैलिटी
- ग व्यक्तित्व भाव-सम्पन्नता

रचना प्रक्रिया का संघान उन तत्वों की खोज है जिनके उत्प्रेरण से रचना अपना रूपाकार ग्रहण करती है। यह तलाश उन बुनियादी जीवन-गतियों, सामाजिक अवस्थाओं एवं मूर्त अमूर्त सरोकारों की तलाश है जिनसे रचना को एक निश्चित दिशा मिल जाती है जाहिर है कि यह तलाश इतना आसान काम नहीं है। मुक्ति बोध ने लिखा है कि "रचना-प्रक्रिया का तत्परक विश्लेषण मेरे खयाल से अत्यन्त कठिन है दुष्कर है। इसके कई कारण हैं। एक तो यह है कि रचना-प्रक्रिया एक नहीं अनेक हैं। रचना प्रक्रिया सृजन की मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया है। कवि स्वभाव, कवि दृष्टि और विषय वस्तु (या कहिए कथ्य) के अनुसार वह बनती बदलती है।"76

मुक्तिबोध ने जिस समय रचना-प्रक्रिया का विश्लेषण शुरू किया, उससे पहले भी रचना की औचित्य-सिद्धि के लिए कवियों द्वारा बराबर प्रयास किया जाता रहा था। यद्यपि वह औचित्यीकरण

क "प्रगतिशील काव्य दृष्टि के विरोध में था,

ख. नई काव्य-प्रकृति में प्रकर 'स्व' के महत्व को स्थापित करने के लिए

रचना-प्रक्रिया की स्वात्मकता को उठावदार उभारदार बनाने के लिए, जिससे कि अन्य जनों का ध्यान उसकी स्वात्मकता की ओर खिचे, रचना-प्रक्रिया के विश्लेषण की ओर प्रवृत्ति हुयी।"77

रचना-प्रक्रिया का साफतौर पर एक कारण तो उपरोक्त ही है, लेकिन अन्य कारण जो कि इससे अधिक महत्व का है, वह यह कि जब प्रगतिशील समीक्षको द्वारा नई कविता की घनघोर उपेक्षा होने लगी तथा कविताओं में खासतौर पर मुक्तिबोध की रचनाओं की मनमानी व्याख्याएँ सामने आईं तो स्वाभाविक तौर पर उन व्याख्याओं से असंतुष्ट कवि ने अपना मोची खुद सँभाला। यो तो मुक्ति बोध ने एक जगह लिखा है कि— "वास्तविक जीवन के संवेदनात्मक घरातल पर लेखक और समीक्षक की होड़ है। लेखक और समीक्षक की यह प्रतियोगिता नि सन्देह अत्यन्त वांछनीय है। जिन्दगी को कौन ज्यादा समझता है? समीक्षक या लेखक? यद्यपि इन दो के कर्तव्य अलग-अलग हैं, फिर भी उनके कर्तव्यों की पूर्ति जीवन के वास्तविक संवेदनात्मक ज्ञान के आधार पर ही होगी।"78 बावजूद इसके, मुक्तिबोध के मन में आदर्श आलोचक का जो बिम्ब है वह लेखक से अधिक विचार सम्पन्न, उससे अधिक उदार तथा उससे अधिक भावुक, व्यक्तित्व का ही है। इस सन्दर्भ में उनका यह वक्तव्य बेहद ध्यानाकर्षक हैं। लिखते हैं कि—"मेरा वातावरण, मेरा परिवेश, मुझे साहित्यिक कार्यों के लिए प्रोत्साहन नहीं देता। इसके विपरीत, वह मुझे परावृत्त करता है। फिर भी मैं लिखता हूँ। क्यों लिखता हूँ?

यह एक विचित्र प्रश्न है, जो मैं स्वयं अपने आप से पूँछता हूँ। एक ही उत्तर मिलता है मुझे कोई समानधर्मी पुरुष जरूर उन्हें पढ़ेगा, आज नहीं मेरी मृत्यु के बाद सही! उसे अच्छी नहीं लगेगी, वह आलोचना करेगा किन्तु उसे उसके कुछ हिस्से अवश्य पसन्द आएंगे! तो, उस समान धर्मी के अइंतजार मे— या यूँ कहिए कि आशा मे — मेरे इस कमरे में कवि-कर्म चल रहा है। इस समानधर्मी का रूप मेरी आँखों में अवश्य प्रस्तुत होता है। वह मुझसे अधिक बुद्धिमान, अधिक अनुभवी, अधिक उदार, अधिक सहृदय, अधिक मर्मज्ञ, अधिक मेधावी होगा। वह मेरे गुण-दोषों का विवेचन करेगा। "79

मुक्तिबोध ने रचना-प्रक्रिया के विश्लेषण करने के लिए, उसे अधिक बोधगम्य और स्पष्टतमता के अभीष्ट बिन्दु तक पहुँचाने के लिए कई निबन्धों का प्रयोग किया। जिसमें - 'आखिर रचना क्यों' रचना-प्रक्रिया एक, रचना-प्रक्रिया-2, तीसरा क्षण, काव्य, जीवन की पुरचन जैसे लेखों का महत्व असंदिग्ध है। अलावा इसके, सामाजिक दृष्टि और सौन्दर्य प्रतीति, सौन्दर्यानुभूति और जीवन-अनुभव का भी अपना अलग योगदान है। मुक्तिबोध ने एक तरह से इन सभी निबन्धों में अपना वक्ष रखना चाहा है, चूँकि कवि फैंटेसी के शिल्पकार है। अतः एक तरह से इस शिल्प और इस शिल्प के माध्यम से अपने काव्य कथ्य की औचित्यता को भी प्रतिष्ठापित करने का उद्योग करते सा जान पड़ते हैं। 'फैंटेसी के विषय में मुक्तिबोध की राय जानने से पहले "फैंटेसी" की अर्थगम्यता को जानना जरूरी हो जाता है, जो कि विभिन्न शब्द कोशों में निहित है- फैंटेसी, द एक्ट आर फन्क्शन आफ पुरमिग इमेजेस ऑर रिप्रेजेंटेशन व्हेदर इनडायरेक्ट परसेप्शन ऑर इन मेमोरी, आलसो ऐन इमेज ऑर इम्प्रेशन डेराइव्ड थ्रू सेन्सेशन [बी] हेलोसिनेशन, समटाइम्स फैंटम एप्रेशन [सी] डिसायर इन्क्लीनेशन [2] इमेजिनेशन ऑर फेन्सी; द फ्री प्ले ऑफ क्रियेटिव इमेजिनेशन ऐज इट एफेक्ट परसेप्शन एण्ड प्रोडक्टिविटी यूस, एस इक्सप्रेड इन एन आर्ट फार्म और एज इलेक्टेड बाई प्रोजेक्टिव टेक्नीक्स आफ फॉर्मल साइकोलॉजी [3] दि क्रियेशन्स ऑफ इमेजिनेटिव फैकल्टी व्हेदर इक्सप्रेस्ड ऑर मियरली कनसील्ड।" 80

इस परिभाषा में मुख्य रूप से जिन-जिन तत्वों पर बल दिया गया है वे संक्षेपतः इस प्रकार से होंगे-

- क. फैंटेसी साक्षात् विचार या स्मृति बिम्बों के माध्यम से चित्र बनाने की एक प्रक्रिया, ऐसे बिम्ब या प्रभाव जो संवेदना के माध्यम से बढ़े गये हों।
- ख. फैंटेसी, विभ्रम, इच्छा झुकाव या कल्पना बिम्ब का भी पर्याय है।
- ग. फैंटेसी, दिमाग में आये ऐसे स्पष्ट विचार और प्रतिबिम्ब हैं जिनका कोई तार्किक आधार न हो।

घ फैंटेसी, सृजनात्मक कल्पना का वह कार्य-व्यापार है जो कला और व्यवहारिक मनोविज्ञान के प्रक्षेपण में अवधारणा और सृजन को प्रभावित करता है।

ड ऐसे काल्पनिक ससार का सृजन जिसका आधार मूर्त {अभिव्यक्त} और अनुभूत हो, फैंटेसी कहा जाता है।

च दिमाग में चित्र बनाने की प्रक्रिया, भी फैंटेसी हो।

फैंटेसी से ही सम्बद्ध शब्द फैसी है जिसका अर्थ शब्दकोश में यो दिया गया है — फैसी फैंटेसी, फैटास्म, विजन ड्रीम, डे ड्रीम, एण्ड नाइटमेयर केन सिग्नीफाइ इन कॉमन ए विविड आइडिया आर इमेजेस प्रजेन्ट इन द माइण्ड बट हैविंग नो कंक्रीट ऑर आब्जेक्टिव रियल्टी।⁸¹ कहने की आवश्यकता नहीं कि मुक्तिबोध की फैंटेसी सम्बन्धी अवधारणा काफी कुछ उपरोक्त विवचन से मिलती-जुलती है।

मुक्तिबोध ने रचना-प्रक्रिया को विश्लेषित करते हुए लिखा है कि कला का पहला क्षण है जीवन का उत्कट तीव्र-अनुभव-क्षण। दूसरा क्षण है इस अनभव का अपने कसकते-दुखते हुए मूलों से पृथक हो जाना और एक ऐसी फैंटेसी का रूप धारण कर लेना मानो वह फैंटेसी अपनी आँखों के सामने खड़ी हो। तीसरा और अंतिम क्षण है इस फैंटेसी के शब्द-बद्ध होने की प्रक्रिया का आरम्भ और उस प्रक्रिया की परिपूर्णावस्था तक की गतिमानता।⁸²

कहने का तात्पर्य यह है, कि कवि जो शाब्दी जामा रचना को प्रदान करता है वह पहले भी फैंटेसी ही है और सुचितोपरान्त भी फैंटेसी। अपने इस लेख में मुक्तिबोध ने माना है कि "फैंटेसी में वस्तुतः एक भावनात्मक उद्देश्य समया रहता है उसमें एक संवेदनात्मक दिशा रहती है। फैंटेसी के भीतर यह दिशा और उद्देश्य उस फैंटेसी का मर्म प्राण है।"⁸³ लेकिन इसी संवेदनात्मक उद्देश्य को नजर अंदाज करने के कारण ही नई कविता को या तो राजनैतिक रूप से प्रतिक्रियावादी कहा गया अथवा भारतीय सांस्कृतिक आत्मा और उसके संदेश के प्रतिकूल। इसी के सामान्तर मुक्तिबोध की रचनाओं को एक दम असुन्दर, प्रतिक्रियावादी,

विदूष या निषेधात्मक कहकर हटा दिया गया। इस सम्बन्ध में मुक्तिबोध की राय है कि— "कोई भी कवि अच्छा या बुरा नहीं होता, वह कवि या अकवि ही हो सकता है, अर्थात् उसमें चेतना या जड़ता हो सकती है। एक विशेष रूप—स्वरूप और प्रवृत्ति से पूर्ण जो चेतना है वह कवि की चेतना है।" 84

भाव—दृष्टि जीवन दृष्टि के अनुसार यद्यपि रचना प्रक्रिया बदलती रहती है लेकिन कविता की प्रकृति के कुछ अन्तस्तत्त्व भी होते हैं, जो किसी भी काव्य में समान मात्रा में पाये जाते हैं। मुक्तिबोध ने इन्हें 'मनस्तत्त्व' कहा है जिसके अन्तर्गत— "संवेदनात्मक उद्देश्य, कल्पना, भावना, बुद्धितत्त्व, जीवनानुभव और लेखक का अन्तर्व्यक्तित्व समाहित होता है।" 85 लेकिन इन सारे मनस्तत्त्वों में मुक्तिबोध ने अपनी वर्गीय स्थिति, वर्गीय—पक्षधरता के आधार पर काव्यात्मक उद्देश्यों को अधिक महत्व दिया है। यह संवेदनात्मक उद्देश्य दरअसल कवि—व्यक्तित्व से प्रसूत है। और यदि कहा जाय कि संवेदनात्मक उद्देश्य और कवि का आंतरिक व्यक्तित्व दोनों एक दूसरे के पूरक हैं, तो अतिशयोक्ति नहीं होगी। कई बार यह होता है कि काव्य—दृष्टि और काव्य—कथ्य को कवियों द्वारा सतही तौर पर ओढ़ लिया जाता है, जो लाख बचाने के बावजूद भी झलक उठता है। कलात्मक उद्देश्य और कवि के अन्तर्व्यक्तित्व की परस्पर एकसूत्रता की ओर मुक्तिबोध ने यों संकेत किया है— "संवेदनात्मक अर्थात् अन्तर्जगत अर्थात् जीवनानुभव, रचना—प्रक्रिया के दौरान में, अपनेविशेष संवेदनात्मक उद्देश्यों को लेकर अवतीर्ण होते हैं। ए—संवेदनात्मक उद्देश्य एक ओर, लेखक के अन्तर्व्यक्तित्व का एक भाग है, उसके अनुभवात्मक इतिहास से सम्बन्ध रखते हैं। उसने जो कुछ आत्मसात् किया है, जो कुछ पाया या खोया है, उससे नाता रखते हैं, उसकी विद्यमान जीवन—स्थिति और मनोदशाओं से सम्बन्ध रखते हैं। इन संवेदनात्मक उद्देश्यों से प्रेरित होकर ही कलात्मक अभिव्यक्ति होती है। रचनाओं में प्रकट इन संवेदनात्मक उद्देश्यों का ध्यान में रखकर ही कवि के अन्तर्व्यक्तित्व का हमें, अनुमान होता है। इस प्रकार वे एक ओर अन्तर्व्यक्तित्व को, तो, दूसरी ओर रचना को एक—दूसरे से जोड़ देते हैं।" 86

मुक्तिबोध ने रचना प्रक्रिया जैसे जटिल विषय को और बोधगम्य बनाने के लिए एक रूपक खड़ा किया है जिसमें उन्होंने अपनी तरफ से प्रस्तुत और अप्रस्तुत विधानों की अतःसंगति भी व्याख्या प्रस्तुत की है।

"वीरान, मैदान, अँधेरी रात, खोया हुआ रास्ता, हाथ में एक पीली मद्धिम लालटेन। यह लालटेन समूचे पथ को पहले से उद्घाटित करने में अक्षम है। केवल थोड़ी सी जबह पर ही उसका प्रकाश है। ज्यो-ज्यो वह पग बढ़ाता जाता है, थोड़ा-थोड़ा उद्घाटन होता है। चलने वाला से पहले से नहीं जाता कि क्या उद्घाटित होगा। उसे अपनी पीली मद्धिम लालटेन का ही सहारा है। इस पथ पर चलने का मतलब ही पथ का उद्घाटन है और वह भी धीरे-धीरे क्रमशः। वह यह भी नहीं बता सकता कि रास्ता जिस ओर घुमेगा या उसे किन घटनाओं या वास्तविकताओं का सामना करना पड़ेगा। कवि के लिए, इस पथ पर आगे बढ़ते जाने का काम महत्वपूर्ण है। वह उसका साहस है। वह उसकी खोज है। बहुतेरे लोग जिनमें कवि भी शामिल है, इस तथ्य को भूल जाते हैं, क्योंकि वे उस पर चलना नहीं चाहते, अथवा बीच में से ही भाग जाना चाहते हैं।"⁸⁷

इस रूपक के आधार पर ही वे रचना-प्रक्रिया को 'एक खोज और एक ग्रहण' का नाम देते हैं जिसकी उपलब्धि अभिव्यक्ति के दौरान होती है। मुक्तिबोध 'तीसरा क्षण' या कि अपने कई निबन्धों में रचना की उत्पत्ति का विश्लेषण करते हुए इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि काव्य मूलतः शब्द व्यापार होता है। शब्द-संकेतों के माध्यम से कवि जो कुछ भी व्यक्त करना चाहता है। प्रकारान्तर से वही कवि का मूल भाव या विचार हुआ। यहाँ यह सवाल उठ सकता है कि भाववादी कलावादी विचारकों ने भी शब्द-सत्ता पर विशेष बल देते हुए अन्ततः कविता के रुढ़वादी ढाँचे का ही समर्थन किया है, तो फिर मुक्तिबोध इन शब्द-व्यापारियों से अलग कैसे हुए? यह सही है कि काव्य में शब्द ही कवि के अंतिम विचार-वाहक है। लेकिन मुक्तिबोध ने अपने भाषिक चिन्तन में उस कवि को महान माना है जो कि भाषा का निर्माण करता है इसका अर्थ साफ है कि भाषा का निर्माण भावानुसारी ही हो सकता है। और चूँकि स्वयं मुक्तिबोध ने भावों को 'बाह्य का अन्तर्गतीकृत रूप माना है। अतः उनकी भाषा का दर्जा अपने आप ही कलावादी

विचारको से अलग हो जाता है। कहने की आवश्यकता नहीं कि मुक्तिबोध ने जिस 'अबड़-खाबड़ भाषा' का निर्माण किया वह इसी भयावह संसार को ही रूपायित करने के निमित्त ही बनी है। दूसरी बात यह है कि उन्होंने बहुत से लेखों में स्वयं 'रचना-प्रक्रिया' शीर्षक लेख में भी माना है कि कवि के कथ्य के अनुसार ही रचना-प्रक्रिया बनती-बिगड़ती है। इससे यह भी साबित होता है कि प्रगति काव्य और लम्बी कविता की रचना-प्रक्रिया अलग-अलग है और प्रगति काव्य के अन्तर्नियमों के आधार पर मुक्तिबोध जैसे कवियों की लम्बी कविता को नहीं जाँचा जा सकता है। भाव के अनुसार भाषा की खोज एक बात है जबकि भाषा के अनुसार भावों की खोज दूसरी बात। भाषा पर अधिक बल देने वाले जाहिर तौर पर अपने स्वानुभूत भावों की बलि दिया करते हैं, कारण यह कि इससे उनकी भाषा की चमक बढ़ती है, जबकि कथ्य के नाम पर काव्य-रिक्तता पाई जाती है। भाषा के सम्बन्ध में मुक्तिबोध के जो भी विचार हैं वे 'तीसरा क्षण' में अन्तर्हित हैं। कहने की आवश्यकता नहीं कि रचना-प्रक्रिया का सबसे महत्वपूर्ण क्षण यह तीसरा क्षण ही है। इसी क्षण में सारे अनुभवों को नया परिक्षेत्र [पर्सपेक्टिव] मिलता है, मनोमय रूप-तत्त्वों की काट-छाँट होती है, उसकी वृद्धि होती है और भाषा का निर्माण होता है।

मुक्तिबोध ने नई कविता को दार्शनिक आधार न मिलने पर गहरी चिन्ता जताई है, लेकिन इसके बावजूद भी वह मानते हैं कि नये कवियों पर . . . "सेवदनशील होने के नाते, मानव के कष्टपूर्ण जीवन का उन पर अवश्य प्रभाव पड़ता है। आज की विषम सभ्यता के भयानक दृश्यों से उनका भी चित्त क्षुब्ध हो जाता है।"⁸⁸ यही वेदना ही कवि को पीड़ितों तथा मजलूमों के पक्ष में खड़ा करने को विवश करती है। यही पक्षधरता ही उनके 'मूल उद्वेग और अनुरोध'⁸⁹ है, जिसके सहारे रचना-प्रक्रिया चली चलती है। "ये उद्वेग और अनुरोध ही वह लालटेन है, जिसको हाथ पर लेकर⁹⁰ कवि को आगे चलना होता है।

मानवीय-आस्था की जो मशाल {लालटेन} लेकर कवि वीरान राहो पर आगे बढ़ने का उपक्रम करता है, वह आस्था, पक्षधरता प्रायः अमूर्त है। इस स्थिति में कवि हैरान होता है, कारण यह कि इस हवाई धारणा से तो मानवीय गरिमा लौटने से रही, मानव कष्ट कटने से रहे। इसीलिए वह एक वैचारिक दर्शन को ढूँढ़ने का उद्योग करता है, जिसमें मानव-सन्तापो का काटने का कोई वैज्ञानिक उपाय हो। जब मुक्तिबोध लिखते हैं कि-"अपने लक्ष्यों के प्रति हार्दिक स्नेह के बिना, जिज्ञासा आत्म सस्कार, आत्म निरीक्षण तथा आत्मसघर्ष सब व्यर्थ है। लक्ष्यों के प्रति दुर्दान्त स्नेह की आस्तिकता के बिना वास्तविक अस्मिता का विकास नहीं हो सकता, और उसी के सन्दर्भ में हमेशा यह जाना जायेगा कि कवि किस सतह से बोल रहा है, यह हमेशा महत्वपूर्ण होता है और यही उसके निवेदनों या चित्रणों को द्योतित करता है।"⁹¹ तो वे एक साथ ही कई बातों का खुलासा सा करते हैं, मसलन सवेदनात्मक उद्देश्य, कवि का अन्तर्व्यक्तित्व, पक्षधरता, आस्था और सबसे महत्वपूर्ण, मनुष्य को मनुष्योचित गरिमा प्रदान करने का अधिक सकल व निष्ठा।

मुक्तिबोध के लिए वैचारिक आस्था का केन्द्र बिन्दु मार्क्सवाद है। क्योंकि उन्होंने जिस जोश से कलावाद की स्वायत्ता सम्बन्धी समझ को अपने साहित्य विवेक के माध्यम से खारिज करने का प्रयास किया है, वह आकस्मिक नहीं है। रचना-प्रक्रिया के स्पष्टीकरण में उन्होंने जो रूपक खड़ा किया है उसमें पथ की समिति को 'बाह्य संसार के आभ्यन्तरीकृत रूप' से बैठाया है। इस बात में किसी शक की गुंजाइश नहीं होनी चाहिए कि आत्मवादी दर्शन तथा वस्तुवादी दर्शन में जो सबसे मुख्य अन्तर है, वह यह कि भाववाद मन, चेतना, विचार, भावना, आत्मा आदि को प्राथमिकता देता है, जबकि भौतिकवाद या वस्तुवाद प्रकृति यानी पदार्थ को महत्व देता है। इस दर्शन के अनुसार आत्मा में जो कुछ है वह समाज प्रदत्त या पदार्थश्रित है।

रही बात रचना को रूप प्रदान करने की, तो इसके लिए उन्होंने आत्मपरक शैली का चुनाव किया है। कामायनी : एक पुनर्विचार नामक अपनी किताब में उन्होंने भाववादी शिल्प एवं यथार्थवादीदृष्टि तथा यथार्थवादी शिल्प एवं भाववादी दृष्टि जैसी परस्पर विरोधी शैलियों का समाहार करते हुए अत्यन्त निर्भ्रान्त शब्दों में

घोषणा की है कि बहुत सम्भव है कि भाववादी शिल्प के अन्तर्गत वस्तु को देखने वाली दृष्टि यथार्थवादी हो।

रचना-प्रक्रिया के विश्लेषण में भी उन्होंने इसी से मिलती-जुलती बात की है- "यह धारणा गलत है कि आत्मपरक काव्य व्यक्तिवादी काव्य है। भारतीय सस्कृति द्वारा विकसित की गई परम्पराओं में से एक परम्परा आत्मपरक काव्य की है। आत्मपरक काव्य में प्रगतिशील जीवन मूल्य भी प्रकट होते हैं, होते रहते हैं।"⁹²

मूल उद्देश्य या आभ्यन्तर वास्तव में जिनके सहारे रचना-प्रक्रिया चलती है, के बाद जिन दो तत्वों पर मुक्तिबोध ने अधिक जोर दिया है। वे हैं 'आलोचन धर्म का विकास' और 'भावों का आभ्यन्तर सम्पादन'। ए दोनों ही क्रियाएँ मानसिक और लगभग एक ही समय सम्पादित होती हैं। दरअसल लगता है कि इन दोनों की क्रियाओं का संकेत ऐसे कवियों की रचना-प्रक्रिया की ओर है जो मानववादी विचारों से कार्य से अपना तदाकार नहीं स्थापित कर पाये हैं। क्योंकि मुक्तिबोध ने बाद के वर्षों अर्थात् पचास के दशक के दौरान अपना जो भी आडियोलॉजी तैयार किया उसमें आलोचन धर्म के विकास और आभ्यन्तर सम्पादन की उतनी गुंजाइश मालूम नहीं पड़ती। क्योंकि उनका दृष्टिकोण एकदम स्पष्ट और निर्द्वन्द्व हो चुका था, लेकिन नई कविता के क्षेत्र में कुछ ऐसे भी कवि थे जो सतही वैचारिकता के शिकार थे, ऐसे ही कवियों को लक्ष्य करते हुए मुक्तिबोध ने लिखा है कि- "रचना- प्रक्रिया पर प्रकाश पड़ते ही हमारे सामने कई समस्याएँ और कर्तव्य खड़े हो जाते हैं।"⁹³

नि सन्देह रचना-प्रक्रिया एक समस्या है, कवियों के लिए लेकिन वह एक कर्तव्य भी है इस चीज का गहरा एहसास केवल मुक्तिबोध जैसे कवियों को ही था। वे स्वयं जिस आन्दोलन की उपज थे उसकी अच्छाइयों एवं बुराइयों से वाकिफ होते हुए भी बुराइयों के सतत निदान की बात उनके जैसा प्रतिबद्ध विचारक ही सोच सकता है, स्वयं उनके लिए यह कर्तव्य क्या था, बकौल मुक्तिबोध ही- "आज रचना-प्रक्रिया पर विचार करते हुए हमें नई कविता के सतही पन पर, या कि सतही नई कविता पर प्रकाश डालकर इस बात पर सोचना होगा कि

क्या किया जाय कि जिससे नई कविता, जीवन के सुविस्तृत क्षेत्र के विविध रंगों से दीपित होकर, एक वैविध्यपूर्ण जीवन-क्षेत्र का प्रतिनिधित्व कर सके तो दूसरी ओर स्वात्मकता के खरे और भरे रंग उसमें खिल सके।"94 नई कविता को सतहीपन से उबारने के लिए उन्होंने 'आत्मसघर्ष' को महत्व दिया, लेकिन इस सघर्ष को बढ़ाने में जो सबसे बड़ा खतरा है वह है रचनात्मक परम्परा में नौसिखियापने का यातनामय संसार। कहने की आवश्यकता नहीं कि इस संसार के शिकार छायावादी कवियों में निराला रहे और नई कविता में मुक्ति बोध। जैसा कि मुक्तिबोध ने इस प्रेक्ष्य में लिखा है कि -"आत्मसघर्ष के दौरान में एक बड़ी बाधा यह उत्पन्न होती है कि कवि अपने को हमेशा शुरू की सीढ़ी पर, एक अल्पबुद्धि 'बिगिनर' एक नौसिखिया उम्मीदवार के रूप में पाता है। साथ ही, वह एक विचित्र प्रकार का अकेलापन महसूस करता है, क्योंकि जिस काम में वह व्यस्त है, जिसमें शायद ही कोई संलग्न हो। एक ओर प्रकट होने के लिए बेचैन यथार्थ उसकी क्षमता को चुनौती देता है। यहाँ तक कि कभी-कभी उस चुनौती को ग्रहण करने के दौरान में कन्डीशन्ड साहित्यिक रिफ्लेक्सेज बीच में आकर उसके हृदय में आत्मविश्वास की हानि की घटना घटित कर देते हैं। मेरी अनगिनत रचनाएँ इस घटना से खण्डित होकर इधर - उधर बिखरी पड़ी हैं।"95

किन्तु कवि जब 'सूजन कर चुकता है तो 'उसकी रचना वस्तुतः पुनर्रचित जीवन ही होती है- वह जीवन जो वस्तु पक्ष, आत्मपक्ष की क्रिया-प्रतिक्रिया के उलझे रूप से बना है।"96

क्रम संख्या	सन्दर्भ ग्रन्थ अनुसूची एवं पृष्ठ संख्या	लेखक
1	साहित्य दर्पण 4 {द्वितीय परिच्छेद}	आचार्य विश्वनाथ कविराज
2	वही 26	"
3	वही वही	वही
4	वही वही	वही
5	वही 27	"
6	शब्द रसायन 72	देव

7	साहित्य दर्पण	29	आचार्य विश्वनाथ कविराज
9	चिन्तामणि भाग-2	123	आ० रामचन्द्र शुक्ल
10	साहित्य दर्पण	39	आ० विश्वनाथ कविराज
11	वही	40	"
12	काव्य प्रकाश 1/4	मम्मटाचार्य	
13	रघुवश 1/1	कालिदास	
14	साहित्य दर्पण	14	आचार्य विश्वनाथ कविराज
15	वही	15	वही
16	संस्कृत आलोचना	-	आ० बलदेव उपाध्याय
17	सिद्धान्त और अध्ययन	45	बाबू गुलाबराय
18	साहित्य दर्पण	15	आ० विश्वनाथ कविराज
19	सिद्धान्त और अध्ययन	227	बाबू गुलाबराय
20	संस्कृत आलोचना	167	आ० बलदेव उपाध्याय
21	रस गगाधर	25	पंडितराज जगन्नाथ
22	काव्य-प्रकाश-8/70		आ० मम्मट
23	साहित्य दर्पण-15		आ० विश्वनाथ कविराज
24	संस्कृत आलोचना	174	आ० बलदेव उपाध्याय
25	सिद्धान्त और अध्ययन	229	बाबू गुलाबराय
26	काव्यदर्श 1/2/7		आ० दण्डी
27	शैली विज्ञान और आलोचना की नयी भूमिका		डॉ० रवीन्द्र नाथ श्रीवास्तव
28	संस्कृत आलोचना	178	आ० बलदेव उपाध्याय
29	वही	178	वही
30	चन्द्रालोक		जयदेव
31	साहित्य दर्पण	16	विश्वनाथ कविराज
32	काव्यालंकार-1/13 [सिद्धान्त और अध्ययन]	31	बाबू गुलाबराय
33	काव्यभाषा पर तीन निबन्ध	50	रामस्वरूप चतुर्वेदी
34.	वही	51	वही
35	संस्कृत आलोचना	203	आ० बलदेव उपाध्याय
36	काव्य भाषा पर तीन निबन्ध	51	रामस्वरूप चतुर्वेदी
37	सिद्धान्त और अध्ययन	31	बाबू गुलाबराय

38	काव्य भाषा पर तीन निबन्ध	39	डॉ० सत्यप्रकाश मिश्र
	॥भूमिका॥		
39	वही	वही	वही
40	काव्यदर्श॥संस्कृत आलोचना॥		डॉ० बलदेव उपाध्याय
41	भोज शृंगार प्रकाश	318	राघवन
42	कर्पूर मजरी	—	राजेश्वर
43	भूमिका ॥काव्य भाषा पर तीन निबन्ध॥		स० डॉ० सत्य प्रकाश मिश्र
44	वक्रोक्ति जीवितम्	188	आ० बलदेव उपाध्याय
	॥उद्धृत संस्कृत आलोचना॥		
45	संस्कृत आलोचना	190	आ० बलदेव उपाध्याय

क्रम संख्या	सन्दर्भ पुस्तक अनुसूची एवं पृष्ठ संख्या	लेखक
46.	शेखर एक जीवनी भाग-1	'अज्ञेय'
47	आत्मनेपद 240	'अज्ञेय'
48	इण्डिया टुडे.साहित्य वार्षिकी	
'	अंक 1996 28	
49	पंद प्रसाद और मैथिलीशरण 72	दिनकर
50	एक साहित्य की डायरी 26	मुक्ति बोध
	॥भारतीय ज्ञान पीठ प्रकाशन॥	
51	एक साहित्य की डायरी 20	"
52.	मुक्तिबोध रत्नावली.5 239	'
53.	चौद का मुँह टेढ़ा है	"
54.	एक साहित्य की डायरी 27	"
55	कविता के नये प्रतिमान 231	नामवर सिंह
56	मुक्तिबोध रत्नावली-1 152	मुक्तिबोध
57	एक साहित्यिक की डायरी 20	मुक्तिबोध

58	मुक्तिबोध रत्नावली 1,	257	मुक्तिबोध
59	राग-विराग,	67	निराला
	॥स० डॉ० रामविलास शर्मा॥		
60	काव्य मे उदात्त तत्व	91	डॉ० नगेन्द्र
61	मुक्तिबोध एक अवधूत कविता	4	श्री नरेश मेहता
62	एक साहित्यिक की डायरी	21	मुक्तिबोध
63	मुक्तिबोध प्रतिनिधि रचनाएँ	116	मुक्तिबोध
64	॥स०-अशोक बाजपेयी॥		
	रागविराग	80	निराला
	॥स०-डॉ० रामविलास शर्मा॥		
65	मुक्तिबोध प्रतिनिधि रचनाएँ	86	मुक्तिबोध
	॥स०-अशोक बाजपेयी॥		
66	वही	वही	वही
67	एक साहित्यिक की डायरी	26	"
68	वही	28	"
69	चौद का मुँह टेढ़ा है	-	"
70	वही	-	"
71	कविता के नये प्रतिमान	228	नामवर सिंह
72	नया प्रतीक ॥जून अंक॥	14	
--	सन् 1969		

रचना प्रक्रिया . मुक्ति बोध

	<u>लेखक सम्पादक</u>	<u>सन्दर्भ ग्रन्थ</u>	<u>पृष्ठ</u>
73	मुक्तिबोध	मुक्तिबोध रचनावली	249
74	उप०	"	72
75	"	"	218-19
76	"	"	249
77	"	"	249
78	"	"	69
79	"	"	106-07
80	वेबेस्टर थर्ड इन्टरनेशनल डिक्शनरी वाल्यूम-1		823
81	उप०		822
82	मुक्ति बोध	एक साहित्यिक की डायरी	20-21
83	उप०	"	23
84	"	मुक्तिबोध रचनावली-5	250

<u>क्रम सं०</u>	<u>लेखक/सम्पादक</u>	<u>सन्दर्भ ग्रन्थ</u>	<u>पृष्ठ</u>
85	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	215
86	"	"	223
87	"	"	213
88	"	नई कविता का आत्म सघर्ष तथा अन्य निबन्ध	18
89	"	"	27
90	"	"	27
91	"	"	29
92	"	"	29
93	"	मुक्तिबोध रचनावली-5	249
94	"	"	250
95	"	नई कविता का आत्मसघर्ष तथा निबन्ध	26

पंचम अध्याय

काव्यभाषा के सृजनात्मक तत्त्व

काव्य भाषा के सृजनात्मक तत्व मुक्ति बोध

प्रत्येक सार्थक कवि का अपना एक विशिष्ट सर्जक-व्यक्तित्व होता है, जो वस्तुतः नियामक तत्व होता है। इस सर्जक व्यक्तित्व की रचना-संसार के गुण, विस्तार, फलक और प्रकृति की पहचान उसकी सृजनात्मक भाषा से होती है। जैसा कि मुक्तिबोध ने माना है कि प्रत्येक रचना 'तीन क्षणों' का परिणाम होती है, जिसमें "कला का पहला क्षण है जीवन का तीव्र उत्कट अनुभव-क्षण।

दूसरा क्षण है इस अनुभव का अपने कसकते-दुखते हुए मूल्यों से पृथक हो जाना और एक ऐसी फैंटेसी का रूप धारण कर लेना मानो वह फैंटेसी अपनी आँखों के सामने खड़ी हो। तीसरा और अंतिम क्षण है इस फैंटेसी के शब्दबद्ध होने की प्रक्रिया का प्रारम्भ और इस प्रक्रिया की परिपूर्णावस्था तक की गतिमानता। शब्दबद्ध होने की प्रक्रिया के भीतर जो प्रवाह बहता रहता है वह समस्त व्यक्तित्व और जीवन का प्रवाह होता है।"¹ इस उद्देश्य से निष्कर्ष निकला कि भाषा कवि-अनुभव और ज्ञान का साधन है और कविता की भाषा का विश्लेषण करके उसके अनुभव की शक्ति को मापा जा सकता है। अब यदि कोई यह कहे कि कवि ने अनुभव तो बहुत किया, लेकिन भाषा की असमर्थता की वजह से अपनी बात को पूरी तरह कह नहीं पाया। तो सवाल उठता है कि कवि ने जो कुछ भी अनुभव किया है, उसका प्रमाण कविता के अलावा क्या हो सकता है? जैसा कि 'अज्ञेय' ने लिखा है कि- "कविता ही कवि का परम वक्तव्य है।"² जो कि उपरोक्त प्रश्न का उत्तर है।

रचना में भाषा ही लेखक का प्रतिनिधित्व करती है। कोई भी लेखक अपने प्रयोजन और अनुभवों की वृद्धि में रखकर ही अपनी भाषा का चुनाव और रचना करता है। रचना में प्रयुक्त बिम्ब और प्रतीक या कि सम्पूर्ण ढाँचा रचनाकार के जीवन के अनुभवों से निर्मित होता है। मुक्तिबोध के यहाँ इस अनुभव तत्व का अन्यतम और असंदिग्ध महत्व है। इस अनुभव में जहाँ साकार रूप में कुछ चीजे हैं तो दूसरी तरफ समाज-प्रदत्त बहुत सी चीजें हैं। बल्कि यह कहना चाहिए कि संस्कारों को, बाद का सामाजिक प्रदाय ही पुष्ट करने के साथ-साथ दिशा

भी देता है।

मुक्तिबोध बेशक एक भाववादी शैली के कवि है लेकिन उनके भाववाद को पाश्चात्य भाववाद अथवा भारतीय अद्वैतवाद से गड़ड़-मड़ड़ करके नहीं देखा जाना चाहिए। यो तो दुनिया को देखने के दो तरीके हैं ही पहला भाववाद दूसरा वस्तुवाद जहाँ पर पहले तरीके का सम्बद्ध आत्मपरकता से है वहीं पर दूसरे तरीके का सम्बद्ध चेतना से है जो कि कही न कही बुद्धि का भी यथार्थ है। शुद्ध वस्तुपरकता को आधार मानकर साहित्य में जिस दार्शनिकता का जन्म हुआ वह मार्क्सवाद के नाम से जाना गया। जैसा कि मुक्तिबोध ने कामायनी को एक भाववादी शैली का महाकाव्य मानते हुए लिखा है कि "यूरोप में सभ्यता सम्बन्धी प्रश्नों को लेकर दो प्रकार की प्रवृत्तियाँ काम कर रही थी। एक तो मार्क्सवादी प्रवृत्ति जिसने आगे चलकर समाजवादी समाज की स्थापना की, और एक आदर्शवादी प्रवृत्ति जिसने भाववादी रीति से पश्चिमी यूरोपीय पूँजीवादी सभ्यता की आलोचना की उनमें सबसे अधिक लोकप्रिय हुआ स्पेंगलर। x x x x x x x x x प्रसाद की पूँजीवादी सभ्यता की भाववादी समीक्षा पूँजीवादी वास्तविकताओं को ही लेकर चली है।"³ कहने की आवश्यकता नहीं कि प्रसाद जी ने इच्छा कर्म, और ज्ञान के समन्वय के जिस मौलिक सवाल को उठाते हुए उसे मात्र व्यक्ति तक ही सीमित कर दिया है व न केवल असंगत है बल्कि वह व्यक्तिवादी धरातल पर ही इतने बड़े सवाल को हल करने का दावा भी करता है। असल में इच्छा ज्ञान और कर्म का जो समन्वय-स्वप्न प्रसाद जी देखते हैं वह केवल बौद्धिकों, दार्शनिकों और कवियों का ही स्वप्न नहीं है बल्कि वह समूची मानवता का पक्ष प्रश्न है और इस प्रश्न को हिमालय पर हिमालय पर जैसे हल होता हुआ प्रसाद जी ने दिखाया है उससे लगता है कि उनके सामने समस्या तो इस जिन्दगी की थी लेकिन उसका हल या तो था ही नहीं अथवा वायवी {हवाई} था। यह बात आज की तात्कालिक व्यवस्था में और भी स्पष्ट रूप से देखी जा सकती है कि समाज का एक बहुत बड़ा तबका न केवल इस व्यवस्था से आक्रान्त है वरन् निराश भी है, क्योंकि इस यातना से मुक्ति की कोई राह सूझती नहीं दिखाई देती। यदि कोई भविष्य के सुखद स्वप्न को सँजोने का उपक्रम भी करता है तो उसे 'रुमानी आशावाद' कहके

उसका मखौल सा उड़ाया जाता है। मुक्तिबोध की बहुत सी कविताएं इस रूमानि आशावाद की कथित शिकार हैं। निश्चय ही वे निराशा की इस भेड़घासान में शामिल नहीं हैं, बल्कि इस रूमानियता को संघर्ष से हल करने का प्रयास भी करने का सार्थक प्रयास भी करते हैं। उनकी कविताओं में इसीलिए संघर्ष के बिम्ब बहुतायत मिलते हैं। चूँकि उम्मीद पर ही दुनिया कायम है, और यही उम्मीद ही मानव को क्या करूँ, क्या नहीं करूँ मुझे बताओं" जैसे असमजसपूर्ण और बेहद हैरतनाक सवाल के बावजूद "कमजोर घुटनों को बार-बार मसल, लड़खड़ाता हुआ मैं"⁴ दरवाजा खोलने के लिए तत्पर करता है। तो एक रास्ता तो यह है दुनिया को देखने का और अपनी प्रतिक्रिया बदलने का, दूसरा रास्ता है, शुद्ध रूमानि, जिसमें संघर्ष को मात्र हवाई दर्शन के आधार के आधार खारिज करते हुए आनन्द की बलात् तुष्टि की जाती है। "समरस थे जड़ या चेतन सुन्दर साकार बना था, चेतनता एक बिलसती आनन्द अखंड घना था।"⁵

इस "आनन्दवाद की स्थापना निश्चय ही मनुष्य मात्र का लक्ष्य है, लेकिन इसकी स्थापना के लिए जिस संघर्ष की जरूरत है वह प्रसाद जी की दृष्टिकोण नहीं है। मुक्तिबोध स्वयं "फैंटेसी के रचनाकार है और कामायनी भी उनकी दृष्टि में "फैंटेसी ही है, बल्कि एक विशाल फैंटेसी। लेकिन शैली एक होने के बावजूद प्रश्नों के संगत उत्तर को जिस बौद्धिकता और तर्क प्रणाली की महती जरूरत होती है उसे जयशंकर प्रसाद जी ने मात्र "श्रद्धावाद" द्वारा खारिज कर करने का उपक्रम किया है। यहाँ पर कामायिनी के इस अंतिम परिणित की मुक्तिबोधीय टिप्पणी पर डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी की राय की जाँच भी बेहद जरूरी हो जाती है जिसमें उन्होंने लगभग आश्चर्य मिश्रित व्यंग्य के लहजे में लिखा है कि "पुस्तक की यह रोचक बिडबना है कि "कामायिनी" को 'फैंटेसी' के रूप में प्रस्तुत करते हुए भी वह अंत में मनु के हिमालय जाने को वैसी ही स्थूल घटना के रूप में स्वीकार करती है जैसा कि कामायिनी की कुछ अन्य परम्परित समीक्षाओं में किया गया है।"⁶ दरअसल डॉ० चतुर्वेदी की 'बिडबना' इस लिए दिखती है कि उन्होंने फैंटेसी को भाववाद को उल्टा मान लिया है उन्होंने फैंटेसी को दिशा देने वाले 'संवेदनात्मक उद्देश्य' और भाववाद के रूप में हुए वस्तुवाद को अलक्षित किया है। जैसा कि मुक्तिबोध लिखा है कि —"भावात्मक उद्देश्य के द्वारा ही फैंटेसी को

रूप रंग मिलेगा" ⁷ तथा यह भी कि - "भाववादी कला में कल्पना वास्तविकता के यथार्थ बिम्बों में न उलझकर उस वास्तविकता को मात्र प्रतीकों द्वारा समष्टि चित्रों द्वारा सूचित भर कर देती है। इस प्रकार के शिल्प में वास्तविकता प्रतीकात्मक रूप से ही झलकती है।" ⁸ डॉ० चतुर्वेदी की 'हिमालयान बिडबना' इस लिए क्योंकि कामायनी में जिस वैज्ञानिक प्रविधि के विस्तार के साथ-साथ मनुष्य की बिडबनाओं में होती श्रीवृद्धि और इस संक्रास से मुक्ति का मानव-प्रयास, जिस इच्छा, ज्ञान और कर्म के समन्वय से हल होते दिखाया गया है, उसका प्रतीकार्थ क्या हो सकता है? जब सवाल को ही सीधे-सीधे उठाया गया है कि "

"ज्ञान दूर कुछ, क्रिया भिन्न है इच्छा क्यों पूरी

हो मन की,

एक दूसरे से न मिल सके यह बिडबना है,

जीवन की।"

स्पष्टतया सवाल में आये 'इच्छा', 'कर्म' और ज्ञान की कोई प्रतीयमान सत्ता दिखाई नहीं देती है। तो जब प्रसाद जी ने 'मनु-बिडबना' समाप्त करने के लिए 'त्रिपुर-रेख' के माध्यम से इन तीनों का समन्वय किया, तो उस हिमालयीन घटना का कौन सा प्रतीकार्थ डॉ० चतुर्वेदी ढूँढना चाहते हैं, समझ से परे है। मान लिया जाय कि यदि 'मनु' हिमालय पर न भी जाता तो भी इच्छा कर्म और ज्ञान का समन्वय वैसा ही होगा जैसा कामायनी में है। क्योंकि 'फैटेसी' का 'संवेदनात्मक उद्देश्य' जो कि लेखक को सुचिन्तित विचारों का प्रतिनिधित्व भी करता है, अपनी असंगतियों के बावजूद पूर्ण कर लिया जाता, जैसा कि किया गया है। कामायनी में विवाद और भी हो सकते हैं, लेकिन प्रसाद जी के मूल मनतव्य अर्थात् 'आनन्दवाद' की स्थापना में कोई विवाद ओर सदेह की गुंजाइश नहीं है।

किसी भी रचना को उसके भाषिक आधार पर ही विश्लेषित करने की विधि कविता को एण्ड 'आटोमस' इकाई या रूप $\{ \text{form} \}$ मानने से जुड़ी है। नव्य समीक्षकों ने काव्य-कला का आत्मपरक और निजी जिन्दगी की गर्दी-गुबार के काव्यात्मक विश्लेषण से हटाते हुए यह प्रस्ताव किया कि - "पाठक

और आलोचक को केवल कविता के भीतर प्रयुक्त अक्षरो, शब्दों, पंक्तियों, बिम्बों, प्रतीकों आदि के बीच उपलब्ध विविध सम्बन्धों का विश्लेषण और व्याख्या करनी चाहिए। इस प्रकार की आलोचना की पहली शर्त यही थी कि कविता को कविता के रूप में ग्रहण किया जाये न कि दर्शन या विचार धारा के माध्यम के रूप में।⁹ किन्तु क्या यह सम्भव है कि कोई कविता विचार-मुक्त हो जाय? यदि विचार का आशय किसी जमे-जमाए दार्शनिक सिद्धान्तों से है तो हो सकता है कि कविता उस कथित सिद्धान्त की जकड़बन्दी से मुक्त हो जाय लेकिन यदि जीवन के देखने की-दृष्टि ही विचार का पर्याय है तो इस समस्या से निजात पाना मुश्किल है।

कविता के विषय में यह तो सर्वमान्य तथ्य है कि कविता मुख्य रूप से कवि के आन्तरिक भावों का मूर्त रूप है और वह इन्हीं अनुभवों को, जो कि उसे वैचारिकता द्वारा अथवा समाज से प्राप्त होते हैं- को मूर्त करने के उद्देश्य कविता में कुछ ऐसे मूर्त पदार्थों को ले आता है जो कि कवि के उक्त भावों को सम्प्रेषित करने में सहायक होते हैं। इन मूर्त वस्तुओं में बिम्ब, प्रतीक और मिथक का स्थान सर्वोपरि है। कविता की सम्प्रेषणीयता की दोहरी प्रक्रिया होती है। एक तो कवि अपने अमूर्त भावों को मूर्त करने के लिए नवीन वक्रोक्तियों को ले आता है तो दूसरी तरफ पाठक उन्हीं वक्रोक्तियों द्वारा कवि के भावों तक अपनी संधि लगता है और भी कलात्मक सत्यों में से एक है कि कवि इन्हीं बिम्बों, प्रतीकों तथा मिथकों को अपनी कला में स्थान देता है जो इसके वैचारिक औचित्य को पूरी वस्तुपरकता से सामने लाने में समान होते हैं। अतएव कला की अपनी सम्पूर्ण स्वायत्ता कहीं न कहीं किसी विचार, काल, स्थान से अनिवार्यतः जुड़ी है। अतः हमें किसी भी कविता पर विचार करने के लिए उसके कथ्य पर भाषा से अधिक ध्यान देना पड़ेगा। क्योंकि कथ्य से कथन को प्राप्त किया जा सकता है, लेकिन मात्र कथन से कथ्य को प्राप्त करने में बहुतायत गड़बड़ होती है। मुक्तिबोध का यह कथन इस सन्दर्भ में बहुत ही महत्व का है- 'मेरे उन लोगों का समर्थक नहीं हूँ जो सफाई के नाम पर, सफाई के लिए 'कैण्टेण्ट' काव्य-तत्त्व की बलि दे देते हैं।'¹⁰ यही वजह है कि मुक्तिबोध

कला के स्तरीय संघर्ष की बात करते हैं और उस संघर्ष में सर्वप्रथम स्थान 'तत्त्व के लिए संघर्ष' का है।

जैसा कि कहा गया है कि कथ्य से शुरुआत करके कथन को अलाक्षित नहीं कर सकते बल्कि कथन ही कथ्य को जानने का एकमात्र कारक है। लेकिन जरूरी नहीं कि कथन [भाषा] से शुरू करके हम कवि के किसी निष्कर्ष तक पहुँच ही जाय। आकस्मिक नहीं कि कविता में प्रयुक्त भाषिक बिम्ब, प्रतीक और मिथक अपनी सादी वस्तुगत सहसम्बन्धता के बावजूद कभी-कभी न तो पाठक की "फीलिंग्स" को ही जागृत कर पाते हैं और न ही कवि के भावों का मूर्तीकरण। अतएव बिम्बों, प्रतीकों तथा मिथकों का सन्दर्भ जब तक पाठक जान नहीं पाता, कविता के अर्थ सघन में अड़चन ही होती है। कहने की आवश्यकता नहीं कि मूल-भावों तक पहुँचने के लिए हमें कवि के उस वैचारिक धरातल को जानना अत्यन्त अपरिहार्य है, जहाँ वह खड़ा है।

किसी लेखक को आँखों के लिए उसकी चन्द एक रचनाओं को ही आधार बनाकर बाकी विशाल साहित्य को छोड़ देना उसके साथ अन्याय है। इसका एक छोटा सा उदाहरण 'अभिप्राय' का 'निराला और स्वाधीनता की अवधारणा' विशेषांक है जिसमें बहुत से लेखकों/विचारकों का निराला को लेकर नए सिरे से विचार किया गया है। विचारों की 'प्रगतिशीलता' की बानगी कुछ उदाहरणों से स्पष्ट हो जाएगी।

[1] उनकी मुख्य भूमि है हिन्दू मिथकों वाली वह दुनिया, जिसमें राम हैं, तुलसीदास है, देवी-देवता और इतिहास पुरुष है।¹¹

[2] "'राम की शक्ति पूजा' में जिस शक्ति की आराधना और परिकल्पना है, वह लौकिक नहीं है और न वह दैविक जिजीविषा का रूप है वह अलौकिक है और मिथको पर आधारित है। इस कविता में राम धर्म के और रावण अधर्म के प्रतीक हैं और अधर्म पर धर्म की विजय में राम को सफलता

मिली है। यह निराला की ब्राह्मणवादी मानसिकता ही है जो राम को धार्मिक मानती है और रावण को अधार्मिक। सच्चाई यह है कि राम-रावण संघर्ष धर्म का नहीं दो संस्कृतियों का संघर्ष था। राम ने छल-बल और अधर्म के बल पर रावण की समतावादी रक्ष संस्कृति को ध्वंस करके और रावण का बध करके ब्राह्मणवादी संस्कृति की स्थापना की। निराला का यह कवित्त न सिर्फ भाषा की दृष्टि से, बल्कि वैचारिक दृष्टि से भी सबसे निकृष्ट कविता है।"12

§3§ निराला का 'आवाहन' कविता में 'असुर' शब्द की वैचारिक प्रगतिशील निष्पत्ति यह कि - "यह असुर कौन है? इसे परिभाषित करना मुश्किल है। यदि असुर का अर्थ दुष्ट लोगो से है तो दलितों की दृष्टि में स्वर्ण असुर है, स्वर्णों की दृष्टि में दलित असुर है। मालिक के लिए मजदूर और मजदूर के लिए मालिक असुर है।"13

§4§ निराला में सनातन अतीत का पुनरुत्थान भी है जिसके कारण वह प्रगतिवादियो से ज्यादा संघ परिवार के लिए वन्दनीय कवि है।"14

इन उदाहरणों में स्पष्ट रूप से आपत्ति यह है कि निराला के मिथक हिन्दू और स्वर्ण मानसिकता दूसरे शब्दों में ब्राह्मणवादी दृष्टिकोण से सम्बद्ध है। लेकिन असली सवाल यह नहीं है कि मिथक हिंदू जातीयता से लिये गए हैं अथवा इस्लाम/ईसाई संस्कृति से। सवाल है कि उन मिथको के उद्धृत सार्थक प्रयोग से, जो कि रचनात्मक औचित्य को प्रदर्शित करता है। निराला ही नहीं किसी भी बड़े रचनाकार की वैचारिकता में अन्तर्विरोध हो सकता है लेकिन यह कहना कि वे सर्वथा प्रतिक्रियावादी विचार को बढ़ाने में अपना योग दे रहे हैं नहीं माना जा सकता।

निराला को बहुत से प्रगतिवादी विचारक जनसंघ के खेमों में इसलिए रख देना चाहते हैं क्योंकि उन्होंने 'महाराज शिवाजी का पत्र' जैसी रचनाएँ भी लिखी हैं और जब-जब इस रचना का सन्दर्भ निराला के सम्बन्ध में आता है तब-तब सारे विचारक पिछले पैर पर आ जाने को मजबूर हो जाते हैं

चाहे वे दूधनाथ सिंह हो कवल भारती हों अथवा स्वयं अभिप्राय सम्पादक डॉ० राजेन्द्र कुमार। दरअसल इसका एक बड़ा कारण यह हो सकता है कि कथित धर्म निरपेक्षता के नाम पर ऐतिहासिक तथ्यों से खिलवाड़ किया जाता है। इन सभी विचारकों की कमोवेश राय यही है कि शिवाजी और औरंगजेब का युद्ध महज एक राजनीतिक और सत्ता प्राप्ति के निमित्त हुआ था। और इस क्रम में उन्होंने शिवाजी को भी 'महान लुटेरा' तथा रक्त पिपासु ठहराने की दिमागी कवायत भी की है। दूधनाथ सिंह ने तो बाकायदे इतिहासकार जदुनाथ सरकार को उद्धृत करते हुए लिखा है कि- "शिवाजी ने तीन बार पूना जीता और तीनो बार मराठों ने खुलकर पूरे शहर में लूट-पाट की।"¹⁵

इसी अभिप्राय-अंक में दूसरे महत्वपूर्ण विचारक डॉ० नामवर सिंह जी हैं, जिन्होंने भारतीय जनता पार्टी के पोखरण विस्फोट तथा अग्नि-2 मिसाइल कार्यक्रमों को सवर्ण मानसिकता से जोड़ते हुए यह क्षोभ व्यक्त किया है कि- "जबकि राष्ट्रवाद के बाकी रूप या अंग मसलन आदिवासी या देश में आजादी के बाद रह गए गरीब मुसलमान जो कि क्षेत्रों में ही पीड़ित होते बल्कि समाज के भेद-भाव से भी पीड़ित हैं वे सब भी तो आखिर इसी राष्ट्र के अंग हैं। इसाइयों के साथ बर्बरता बरती जा रही है।"¹⁶

डॉ० नामवर की नजरों में स्पष्टतया फिलवक्त -

§1§ सत्ता ही सामाजिक भेद-भाव का कारण है।

§2§ सभी धर्मों को एक ही राष्ट्र में बराबरी से जीने का हक है और यदि ऐसा नहीं हो पाता है तो - "एक रोज में भयावह संत्रास छा जायेगा। दमन भी एक आतंकवादी प्रक्रिया लेकर आएगा।"¹⁷ चूंकि सत्ता 'हिन्दूवादी फासिस्तो' की है, अतः जाहिर तौर पर जो 'प्रतिक्रियावादी आतंकवाद' आने वाला है वह मुसलमान और ईसाइयों की ही ओर से 'स्पान्सर्ड' होगा। अब फिर पीछे अर्थात् 'शिवाजी महाराज का पत्र' की ओर लौटा जाय। वहाँ सत्ता अर्थात् दिल्ली पर आधिपत्य किसका है? औरंगजेब का। बर्बरता किससे हो रही है? हिन्दुओं से। इसका अर्थ यह भी लिया जा सकता है कि औरंगजेब क्रूरता और 'रिजिडनेस' का प्रतीक है और

शिवाजी उदारता तथा मानवता का जिसके प्रमाण में औरगजेब के इतिहासकार खाफी खॉ को लिया जा सकता है। खाफी खॉ ने लिखा है कि शिवाजी स्त्रियो तथा मुस्लिम धर्मग्रन्थ और उसके पूजा घरों [मस्जिदों] का बहुत सम्मान करता था।"18

इसी से मिलता-जुलता वक्तव्य अग्रेज इतिहासकार "रौलिसन" का है उसने लिखा है कि "शिवाजी भी भी जान-बूझकर अथवा उद्देश्यहीन होकर क्रूरता नहीं करता था। स्त्रियो, मस्जिदों एवं लड़ाई न लड़ने वालों का आदर करना युद्ध के बाद कत्ले-आम बन्द कर देना— ए निश्चय ही साधारण गुण नहीं है।"19

केवल भारती पहले ऐसे भारतीय 'मनीषी' है जिन्होंने पहली बार इतने महत्व का अनुसन्धान किया कि समतामूलक समाज का मूल स्रोत रावण राज्य था। जिसका मतलब यह है कि 1789 में फ्रांस की जिस क्रान्ति को पहली बार जनवादी-मूल्यों-समता, स्वतन्त्रता और न्याय जैसे सिद्धान्तों का श्रेय दिया जाता है वह रावण के दरबार से ही चल कर आया था न कि रूसों के प्रभाव से जैसा कि आज तक के देशी-विदेशी-विद्वान मानते चले आ रहे हैं। और उस रावण के खिलाफ 'अन्यायी असामाजिक' राम ने छल-बल और अधर्म के बल पर जेहाद छेड़कर ब्राह्मणवादी-स्कृति की स्थापना की। उनकी प्रगति-शीलता तब और 'प्रखर' प्राप्त करती है जब वे दलितों के साथ होने वाले अत्याचार को आकस्मिक तौर पर रावण के साथ राम द्वारा किये जाने वाले 'अत्याचार' से जोड़ते हैं। चूँकि रावण का प्रसंग आ ही गया है तो लगे हाथ मुक्तिबोध द्वारा लिखी कविता "लकड़ी का बना रावण" की भी जाँच कर ली जाय। जैसा कि नामवर सिंह ने इस कविता के प्रसंग में लिखा है कि — "ऊपर से देखने पर यह व्यवस्था चाहे जितनी भयानक हो, पर है वस्तुतः 'लकड़ी का रावण' ही। इस व्यवस्था के आन्तरिक खोखलेपन की ओर मुक्तिबोध ने जगह-जगह संकेत किया है।"20 यह तो हुई आलोचक की बात, जिसमें वह रावण को एक खतरनाक

तंत्र का प्रतीक मानता है और इस तंत्र की चिन्ता की ओर जैसा कि मुक्तिबोध ने स्वयं इशारा किया है कि

बढ़ न जायं,

छा न जाय

मेरी इस अद्वितीय

सत्ता के शिखरो पर स्वर्णिम

हमला न कर बैठे खतरनाक

कुहरे के जनतंत्री/वानर ए नर ए।।"21

कहने की आवश्यकता नहीं है कि अभी तक प्राच्य भारतीय चिन्तन में वानरो को राम का संगी-साथी, मित्र-सहचर घोषित किया गया है। इस सारे प्रकरण का उद्देश्य मात्र यह दिखाना था कि हिन्दी-साहित्य का नई दिशा देने का दावा करने वाले हमारे मान्य आलोचक भी अपनी-अपनी चकबन्दी-शैली, की आलोचना में कितने बेचारे हैं, कबीर ने ऐसा ही बेलाग वक्ताओं के खिलाफ कभी कहा था - "हिए तराजू तोलिए तब मुख बाहेरि आन"।

मुक्तिबोध की रचनाओं को और मनोरचना को समझने के लिए जैसा कि डॉ० रामविलास शर्मा ने प्रस्ताव किया है कि- "उन वी बिम्ब-योजना पर ध्यान देना आवश्यक है। बिम्बों का प्रतीकार्थ बौद्धिक स्तर पर बदलता रहता है किन्तु बिम्ब स्वयं बहुत कम बदलते हैं। इसका कारण यह है कि बिम्ब चेतना के जिस स्तर पर उभरते हैं, वह बौद्धिक नहीं है।"22

जैसा कि इस निबन्ध में पहले ही प्रस्तावित करने का प्रयास किया गया है कि मुक्ति-बोध की बिम्ब रचना को समझने के लिए लेखक के सम्पूर्ण व्यक्तित्व को कविता के साथ लेकर चलना पड़ेगा क्योंकि उनकी कविता 'टोटल इन्वॉल्वमेन्ट' की कविता है, शैली उनकी असदिग्ध रूप से भाववादी है, लेकिन चीजों को देखने की शैली बहुत ही जागे हुए होश की है। जैसा कि उन्होंने अपनी कविता की रचना-प्रक्रिया के सन्दर्भ में समझाया भी है, प्रसन्न दो मित्रों के बीच कविता को लेकी बहस की है जिसमें एक तो स्वयं कविवर है, दूसरा है उनका ही

प्रतिरूप, मित्र या उनसे इत्तेफाक रखने वाला हर पाठक। तो जैसा कि सवाद सूचित करता है "अगर तुम्हारी कविताएँ किसी को उलझी हुई मालूम हो तो तुम्हें हताश नहीं होना चाहिए मैं तुम्हारी कविताएँ ध्यान से पढ़ता हूँ। × × × × × × × तुममें और मुझमें एक बड़ा अन्तर यह है कि विचार मुझे उत्तेजित करके क्रियावान कर देते हैं। विचारों को तुम तुरन्त ही संवेदनाओं में परिणित कर देते हो। फिर उन्हीं संवेदनाओं के तुम चित्र बनाते हो। विचारों की परिणति संवेदनाओं में और संवेदनाओं की चित्रों में। इस प्रकार तुममें ए दो परिणतियाँ हैं।" ²³

लेकिन दिक्कत उन आलोचकों को होती है जो पहले ही यह मानकर चलते हैं कि मुक्तिबोध के विचार ही अमूर्त हैं। हालाँकि उन्होंने अपनी शैली के विषय में परोक्षतः यह बताने का उपक्रम किया है कि उसमें विभाव पक्ष ही मात्र सूचित है तथा वर्तमान से एक दूरी भी स्थापित की गई है। ²⁴ लेकिन डॉ० रामविलास शर्मा ने उनके विभाव पक्ष को सत्य मानते हुए भावपक्ष को ही अमूर्त कर दिया तथा उनकी कविता को पाश्चात्य 'एलगरी' (जो कि डॉ० शर्मा की नज़रों में एक घटिया कला है) से जोड़ते हुए लिखा है कि- "इस कला की विशेषता है, किन्हीं अमूर्त विचारों व भावनाओं के लिए मूर्त पात्रों और वस्तुओं को निश्चित करना।" ²⁵ एक बहुत ही सीधा सवाल उठता है कि यदि कवि के विचार ही अमूर्त हैं तो आलोचक जो कविता में रहस्यवाद, अस्तित्ववाद और मार्क्सवाद का समन्वय पाता है वह कहाँ से मिला? दरअसल डॉ० शर्मा का मुक्तिबोध विषयक दृष्टिकोण बहुत जगह अन्तर्विरोध से ग्रस्त है, इसका एक छोटा उदाहरण प्रस्तुत है प्रसंग है मुक्ति बोध की कविता में प्रयुक्त बिम्बों द्वारा, कविता के आधार पर कवि-मनोरचना का संज्ञान तथा इस शुभकार्य के सम्पादन के लिए उन्होंने (डॉ० शर्मा) जिस कविता का चुनाव किया वह है बंगाल के अकाल पर लिखी उनकी कविता- 'अपने कवि से' और जो आलोचक की नज़रों में कवि की सम्पूर्ण मनोरचना जाँचने की 'अनयतम' दस्तावेज है। कारण यह कि इस कविता में प्रयुक्त बिम्ब - "चिमगादड़, भूत, घुटती हुई चीख, विहगिनी × × × × × ×

श्याम नाग, श्यामल जटाओ वाले बुजुर्ग दरख्त यानी बरगद आदि के बिम्ब मुक्तिबोध की बाद की रचनाओं में भी मिलते हैं। इनका सम्बन्ध पाप-स्मृति, भय, दुःस्वप्न अपराध-बोध आदि से है।²⁶ लेकिन इसी कविता को ही उल्लिखित करते हुए जब मुक्तिबोध से 'लघु मानव के सिद्धांत' तथा 'आधुनिकता बोध' वाले सिद्धान्त का खण्डन करते हुए एतद्विषयक अपनी राय जाहिर की, जो उनकी पुस्तक नई कविता का आत्मसंघर्ष के निबन्ध 'काव्य एक सांस्कृतिक प्रक्रिया' पृष्ठ-16 पर उल्लिखित है। तो डॉ० शर्मा एकदम से गद्गद हो उठते हैं। ऐसा इसलिए कि इन सिद्धान्तों द्वारा जहाँ विजयदेव नारायण साही पर प्रहार होता है वहीं पर 'प्रगतिवादी रेजीमेण्टेशन' की पुष्टि भी होती है। कहने का कुल मतलब यह है कि एक ही कविता जहाँ बिम्ब के स्तर पर, भाषा और विचार के स्तर पर पाप-बोध, अपराध-बोध आदि-आदि अनुभवों से जुड़ी है वही पर वह कल्याणकारी भी है। इसी तथ्य का उल्लेख डॉ० शर्मा ने नामवर सिंह को नसीहत देते हुए यो किया है "आवश्यकता इस बात की थी कि प्रगतिविरोधियों की इस प्रकार आलोचना को 'कविता के नए प्रतिमान' में नामवर सिंह और विकसित करते। किन्तु उन्होंने जिन सूत्रों को विकसित किया, वे मुक्तिबोध के नहीं विजयदेव नारायण साही के हैं। मुक्तिबोध के नाम का उपयोग उन्होंने इस ढंग से किया है कि साही की स्थापनाएं सही जान पड़ने लगे।"²⁷

काव्य-भाषा के सृजनात्मक तत्वों में हमने बिम्ब, प्रतीक तथा मिथक को विशेष स्थान दिया गया है। चौथा तत्व 'फैंटेसी' का है।

मुक्तिबोध के अलावा जिन भी कवियों ने इतिवृत्त अथवा मिथिकीय सन्दर्भों के आधार पर अपनी कविताएं रची हैं उनके लिए 'फैंटेसी' भाषा का ही एक अंग हो सकता है, लेकिन मुक्तिबोध हिन्दी के पहले ऐसे कवि हैं जिन्होंने अपनी कविताओं में इतिवृत्त का झीना सा सूत्र भी नहीं ग्रहण किया है। वे स्वयं कविता में कथानक का निर्माण करते हैं, जिसमें बहुधा व्यक्ति मन और समष्टि-मन के द्वन्द्व को दिखाया जाता है। ऐसे में सन्दर्भ अभाव के कारण उनकी कविताएं दुरुह और खण्डित सी जान पड़ती हैं। इतिवृत्त को आधार बनाकर चलने वाली

कविताओं में यह दुरुहता इसलिए नहीं पाई जाती क्योंकि पहली बात तो कथा-सूत्र का एक पूरा विन्यास कही न कही से पाठक तथा आलोचक को अनायास ही प्राप्य है, और जो कुछ नवीन अर्थ-सधान आलोचक द्वारा किया जाता है कविता में कवि के अन्तर्व्यक्तित्व या व्यक्तित्व का प्रक्षेप से हल कर लिया जाता है। दिक्कत वहाँ पैदा होती है, जिन कविताओं का कोई आख्यान न तो पुराणों में है और न ही इतिहास में। लेकिन किसी इतिवृत्त के अभाव के बावजूद भी मुक्तिबोध की कविताओं का अपना एक कथानक है जो उन्हीं के शब्दों में - 'आत्म-सम्भवा' है। अपनी कविताओं के कथानक निर्माण के प्रति उन्होंने स्वयं लिखा है कि - "मे हर कविता पर एक कहानी लिखूँ। क्या यह असम्भव है? साफ बता दूँ कि मैंने वैसा कभी करके नहीं देखा है। फिर भी सोचता हूँ कि वैसा करूँ। क्यों? अब क्या बताऊँ कि इस तरह मुझे गद्य लिखने की आदत तो पड़ जायेगी। लेकिन उससे बड़ी बात यह होगी कि अगर कविता नहीं तो कविता की आत्मा को, कहानी के रूप में ही सही, मान्यता प्रदान करा सकूँगा। यह मेरी अभिलाषा है।"²⁸ स्पष्ट रूप से कवि कविता के कथानक को काव्य की 'आत्मा' मानता है जो कि प्रकारान्तर से काव्य वस्तु या कथ्य ही है। दरअसल मुक्तिबोध की कविताएं विचार और आवेग की मिली-जुली द्वन्द्वात्मकता से प्रसूत है, जिसमें विचार गद्य से और आवेग मन की अनुभूति से जुड़े हैं। इसीलिए उनकी कविताओं में जितनी 'सपाट बयानी' है उतनी बिम्बात्मकता भी। यह आकस्मिक नहीं कि टी० एस० इलियट ने इसी विचार प्रधानता और अनुभूति प्रवणता के आधार पर ही प्रगति और नाटकीय कविता का अन्तर किया है। लेकिन इस बिन्दु पर मुक्तिबोध इलियट से इत्तेफाक नहीं रखते, बावजूद इसके कि वे स्वयं नाट्यधर्मी कलाकार हैं।

मुक्तिबोध के लिए 'फैन्टेसी' उसी प्रकार एक कला-प्रकार है, जैसे "प्रबन्धक मुक्तक" अथवा "लम्बी कथात्मक कविताएं" और इसी फैन्टेसी को ही साकार करने के लिए वे बिम्बों, प्रतीकों तथा मिथकों का रचनात्मक प्रयोग करते हैं।

जैसा कि मुक्तिबोध ने फेटेसी की व्यापकता की ओर संकेत किया वह सूत्र-रूप में इस प्रकार है—

॥1॥ "फेटेसी अनुभव की कन्या है और उस कन्या का अपना स्वतन्त्र विकासमान व्यक्तित्व है। वह अनुभव से प्राप्त है इसलिए वह उससे स्वतन्त्र है।"29

॥2॥ फेटेसी में— "मन की निगूढ़ वृत्तियों का, अनुभूत जीवन-समस्याओं का इच्छित विश्वासों और इच्छित जीवन स्थितियों का प्रक्षेप होता है।"30

॥3॥ फेटेसी के अन्तर्गत कवि-कल्पना जीवन की सारभूत-विशेषताएँ प्रकट करते हुए, एक ऐसी चित्रावली प्रस्तुत करती है जिससे वह तथ्यात्मक जीवन, जिसकी कि स्वानुभूत विशेषताएँ प्रोद्भाषित की गई हैं, अधिकाधिक प्रच्छन्न, गौड और नेपथ्यवासी हो जायें।"31

सवाल उठता है कि मुक्तिबोध ने इस तरह की पेंचीदी शैली ही क्यों चुनी? कहा जा सकता है कि मानव-जीवन को उसके समस्त परिवेश और परिस्थिति से आवयविक रूप से सम्बद्ध करके देखने का जो उपक्रम कवि ने किया है, वह एक मिथक अथवा दो चार बिम्बों के माध्यम से नहीं व्यक्त किया जा सकता था। इसीलिए वे एक ऐसा शिल्प इजाजत करते हैं जो कवि के अनुभूत सश्लिष्ट वास्तव को संप्रेषित कर सके। मुक्तिबोध ने प्रेमचन्द की तरह कला में जीवन की सह-सम्बद्धता को बहुत महत्व दिया है। लेकिन दुर्भाग्यवश स्वतन्त्रता के बाद आये सामाजिक गिरावट, ढलते हुए नैतिक मूल्यों ने देश को इस कदर ढक लिया कि बहुत संवेदनशील लोगों को अनुभव के नाम पर 'भयानक-अनुभव' होने लगा। यह आकस्मिक नहीं कि स्वतन्त्रता-संग्राम के दौरान जिस 'दूध-पानी समाजवादियों' का उल्लेख सुभाष चन्द्र बोस ने किया था, उसी छद्म को साहित्य में मुक्तिबोध ने बहुत ही स्पष्ट तरीके से व्यक्त किया। उन्होंने अनेकों जगह साहित्य पर बहस करते-करते अचानक ही समाज के बारे में ऐसी-ऐसी टिप्पणियाँ की हैं जो अद्वितीय हैं। इसके कुछ उदाहरण सूत्रवत् इस प्रकार हैं:—

॥क॥ पहले तो इस उलझन में रहा कि उसका स्वागत करने स्टेशन जाऊँ या घर की मनहूसियत दूर करने के उपाया खोजूँ। × × × ×× × सकट-काल में मेहमान दुश्मन होता है।

॥ख॥ 'मारो-खाओ, हाथ मत आवो के इस जमाने में उस जैसे आदमी की क्या चलती।

॥ग॥ 'मनुष्य को अपनी आर्थिक और भौतिक उन्नति के लिए ही कार्य करना चाहिए × × × × × × × इसलिए मुझे सलाह दी गई कि मैं उपन्यास लिखूँ और अपना दलिद्वंद्व मिटाऊँ।

॥घ॥ मेरी स्त्री मेरी टेबिल के साथ आकर खड़ी हो जाती है, और उदास होकर मुझसे कहती है कि तुम क्या कर रहे हो? अच्छा, कविता, इस पर कितने रुपये मिलेंगे।"32

इन उदाहरणों का उद्देश्य मुक्ति-बोध द्वारा निरूपित 'त्रिकोणात्मक जीवन के उस कोण को दिखाना है जिसकी भुजा कवि के शब्दों में 'अन्तरंग-जीवन' है जो डॉ० रामविलास शर्मा की नजरों में 'आत्ममृत्तता' का एक रूप है, जबकि वह वस्तुतः बेहद आत्मीय 'आत्मपरकता' है। इसके कुछ और उदाहरण उनके पत्रों में मिलते हैं, जो उन्होंने समय-समय पर अपने मित्रों को लिखा था। जैसे

॥क॥ अपने-अपने स्वभावों को लेकर तजर्बे अलग-अलग होते हुए भी वर्तमान असामान्य परिस्थितियों सब की एक हैं— एक सा भले ही न हो। हालात तो खराब है। भौतिक सफलताओं की चट्टानों पर टकराकर भी, हिम्मत नहीं हारा हूँ। खुदा की फजल से चार बच्चे हैं। सबके प्यार हैं। लिखाई खूब चल रही है डटकर, भले ही प्रकाश में न आए।"33

॥ख॥ "अब धिधियाने की मेरी उम्र भी नहीं रही। सिर्फ एक ही महत्वाकांक्षा है। लेक्चररी मिल जाये जग अच्छे ढंग की। मारा-मार न फिरूँ। वैसे मैं नागपुर एकदम छोड़ूँ भी कैसे। बाल-बच्चे दार आदमी होने

के अलावा मेरे माता-पिता भी है और मुख्यतः कर्ज लदा है। इस कर्ज को कैसे अदा करूँ। इसी धुन में रहता हूँ। पठानों से कर्ज लेते-लेते जब हिन्दुओं से लेने लगा तो पाया कि वे पठानों से भी बुरे होते हैं। बड़े हरामी बड़े पाजी। कुछ न पूँछो।"³⁴ अब दूसरी भुजा जो बाह्य जगत को इंगित करती है और जहाँ से सामाजिक मूल्यों का जन्म होता है इसी को अपने शब्दों में कवि ने "देश और जाति की सामाजिक और राजनीतिक स्थिति कहा"³⁵ कहा है। लिखते हैं कि:

॥क॥ इस प्रकार के वातावरण में फिट होने के लिए हमारी समझदारी का यह तकाजा होता है कि किसी न किसी तरह शैतान से भी समझौता करके गधे भी को काका कहो। बड़े-बड़े आदर्शवादी आज रावण के यहाँ पानी भरते हैं। जो व्यक्ति रावण के यहाँ पानी भरने से इकार करते हैं उनके बच्चे मारे-मारे फिरते हैं।"³⁶

॥ख॥ "जो व्यक्ति फटेहाल और फटीचर है, उसे मान्यता देने को कोई तैयार नहीं, चाहे वह कितना ही नैतिक क्यों न हो।"³⁷

॥ग॥ "लेकिन आज का जमाना कैसा है कि बुलबुल भी चाहती है कि वह उल्लू क्यों न हुई।"³⁸

अब जीवन की तीसरी भुजा यानी कवि की चेतना जो कि बाह्य ससार और आंतरिक संसार के बिना अपना वजूद नहीं बना पाती। चेतना कुछ ऐसी कि जिसके विषय में डॉ० रामविलास शर्मा तक को कहना पड़ा— "मुक्तिबोध अपने जीवन में बहुत ही विनम्र निस्वार्थ और परदुःख कातर थे। साथ ही अहंकार की मात्रा उनमें निराला से कुछ ही कम थी। वे जानते थे कि समाज में आमूल परिवर्तन किये बिना उनके और दूसरों के व्यक्तित्व की समस्याएँ हल नहीं हो सकती।"³⁹ ऐसी स्थिति में जीवन और जगत की आलोचना को आत्मालोचन के माध्यम से सामने लाने का एक ही तरीका था, वह था 'फैटेसी' जिसमें भोगे गये जीवन की कटुता के साथ इच्छित विश्व को पुनर्सृजित करने का अनथक जज्बा भी है। यही कारण है उनके यथार्थ निरूपण में आई वस्तुएँ न केवल विकराल और काली हैं बल्कि उन्हीं के शब्दों में— 'विकृताकृति-बिम्बा' है। इस सन्दर्भ में श्री नरेश मेहता का यह कथन काफी युक्तिसंगत है कि— "मुक्तिबोध में

फैंटासी का यह तत्व सबसे अधिक प्रबल है। वह काव्य की ऊँचाई प्राप्त करने के लिए उसकी गहराई में प्रवेश करते हैं। इसीलिए उनमें आकाश-तत्व नहीं बल्कि पृथ्वी-तत्व की अधिकता होगी। शायद इसीलिए उनकी फैंटासियो का यह ससार भयावह रूप से आदिम जैसा है।⁴⁰

मुक्तिबोध को समझने के लिए उनका यह वक्तव्य बड़े ही काम का है "रोमैटिक कवियों की भाँति आवेश युक्त होकर, आज का कवि भावों के अनायास, स्वच्छ अप्रतिहत प्रवाह में नहीं बहता। इसके विपरीत वह किन्हीं अनुभूत मानसिक प्रतिक्रियाओं को ही व्यक्त करता है कभी वह इन प्रतिक्रियाओं की मानसिक रूप-रेखा प्रस्तुत करता है कभी वह रूप-रेखा में रग भर देता है। इसका अर्थ यह नहीं है कि वह व्याकुलता या आवेश का अनुभव नहीं करता है। होता यह है कि वह अपने आवेश या व्याकुलता को बाँधकर, नियंत्रित कर ऊपर उठाकर उसे ज्ञानात्मक सवेदन के रूप में या संवेदनात्मक-ज्ञान के रूप में प्रस्तुत कर देता है। यह सबके अनुभव का विषय है कि मानसिक प्रतिक्रिया हमारे अभ्यंतर में गद्य भाषा को लेकर उतरती है, कृत्रिम ललित काव्य भाषा में नहीं। फलतः नयी कविता का पूरा विन्यास, गद्य भाषा के अधिक निकट है।"⁴¹

कहने की आवश्यकता नहीं कि मुक्तिबोध का समस्त रचना संसार 'विरुद्धों की एकता' पर टिका है क्योंकि सामन्जस्य के नाम पर ही उनको चिढ़ा सो है क्योंकि सामन्जस्य कहीं न कहीं समझौते का ही एक रूप है, जिसके विषय में मुक्तिबोध की निम्नलिखित राय है कि -सांसारिक समझौते से ज्यादा विनाशक कोई चीज नहीं। खासतौर पर वहाँ जहाँ कसी अच्छी महत्वपूर्ण बात करने के मार्ग में अपने या अपने जैसे लोग आड़े आते हों। जतनी जबरदस्त उनकी बाधा होगी उतनी ही कड़ी लड़ाई भी होगी अथवा उतना ही निम्नतम समझौता भी होगा।"⁴² तो इस 'विरुद्धों की एकता' में आत्मा के साथ बुद्धि भाव के साथ चेतना, आत्मपरकता के साथ वस्तुपरकता, आत्मचेतस् के साथ विश्वचेतस् आत्मलोचन के साथ समाजालोचन घनघोर अंधकार के साथ उन्मीद की एक किरण, अनुभूति-विचार, आवेश-संयम, स्थूल-सूक्ष्म आदि जाने कितने परस्पर विरोधी ऐक्य समाहित हैं। विरोधों की इस आकस्मिक एकता के कारण ही उनका समस्त

सृजन स परस्पर-खंडित जैसा आभास भेते हुए भी अपने आंतरिक संघटन में एक अखंड है। कविताओं की पढ़ते हुए कहानियों के कहानीपन का सा आनन्द, नाटक की नाटकीयता और पात्रों के द्वन्द्व को भी सिद्धत से महसूस किया जाता है।

मुक्तिबोध कला को एकांगी रूप से नहीं लेते। ऐसे लेखकों से उनका घनघोर विरोध है जो भाव (स्वानुभूत भाव) तथा भाषा को एक-दूसरे के एवज में छोड़ते रहते हैं। उन्होंने अपनी एक कविता में रचनानुभूत भावों, जो कि भोक्तामन का बहुत जरूरी अंग है की 'भ्रूण हत्या' करके गौरवान्वित महसूस करने वाले लेखकों की खबर लिया है -

"जीवन के अष्मामय पल से यूँ मुँह मोड़ो।

जिससे पापी अपराधी बदमाश न हम कहलाएं।

चर्चा का विषय हम क्यों बनें।

इसलिए हम करे भ्रूण हत्या भावों की।

भद्रपुरुष कहलाएँ।"⁴³

जाहिरा तौर पर वे भोक्तामन के वस्तु-तत्त्वों से भागते नहीं बल्कि उसे एक गरिमा प्रदान करते हैं। उन्होंने अपने अनेक लेखों में साहित्य के ऐसे आलोचकों को नकार दिया जो 'स्मृद्ध दर्शन' के नाम पर लहरों के गिनने में विश्वास करते हैं। क्योंकि बगैर जीवन को पूरी तरह जाने, उसकी हैरतनाक सच्चाइयों को समझे, उस तिव्र यथार्थ की व्याख्या करना या तो हवाई होता है अथवा सतही। इसलिए वे लेखक से अधिक, आलोचक को जिन्दगी से रूबरू होना जरूरी समझते हैं।

उनका साहित्य भोक्ता के अनुभवों का ही मात्र निजी दस्तावेज न बन जाय, इस कलात्मक असंगति का उन्हें बराबर एहसास रहा। कला का सौन्दर्य भी बरकरार रहे अर्थात् वह कला के ही रूप में व्याख्यायित हो न कि किसी व्यक्ति की मात्र जीवनी और उसके प्रश्नों और समस्याओं के रूप में- और अनुभव का वैविध्य भी उसमें झलके इस चरित्र का एक अच्छा संयोग उनका साहित्य है। कहने की आवश्यकता नहीं कि कलात्मक सौन्दर्य और जीवनगत विविध अनुभवों को संयुग्मित करने का कार्य फैंटेसी ही सुकर करती है। यद्यपि यह भी है कि

वे कलात्मक सौन्दर्य को कला के स्वायत्त सौन्दर्य की अपेक्षा सापेक्ष सौन्दर्य के रूप में देखने और समझने के आदी है। इस विषय में उनकी निभ्रांत धारणा है कि जीवन सौन्दर्य से हटकर कला का कोई सौन्दर्य सम्भव ही नहीं है।

फैटेसी कला की सबसे महत्वपूर्ण विशेषता है— वास्तविक जीवन तथ्यों का 'अन्डरग्रउण्ड' हो जाना। ऐसा इसलिए होता है कि कोई भी लेखक जिस दुनिया में विचरण करता है वह किसी स्वप्निल दुनिया से कम नहीं होता, लेकिन जो भ्रष्टाचार अनाचार को तन्त्र का ही 'प्रापर चैनल' समझते हैं अथवा जो रोज-ब-रोज की घटनाओं से एकदम आँखें मूँदे रहते हैं उन्हें यही दुनिया ही वास्तविक महसूस होती है। इस दुनिया को सीधे-सीधे समाने लाना जान-जोखिम में डालने जैसा है। इसे वर्तमान सन्दर्भ में तसलीमा नसरीन, सलमान रश्दी आदि के प्रकरण से अच्छी तरह महसूस किया जा सकता है। यह आकस्मिक नहीं कि शब्द आज के सन्दर्भ में जितने निरीह और डरे-सहमे हैं उतना इससे पहले कभी नहीं थे। दुनिया को उपस्थित भी करना है, अपने को हत्यारों से बचाना भी है तो इस चीज को केवल "फैटेसी" जिसमें सब कुछ सच होते हुए भी झूठ लगता है, वहन कर सकती है। एक कारण और भी सच है कि सुविचारों की भूमिगतता के सम्बन्ध में वह यह कि कोई भी व्यक्ति एक समय में एक ही काम कर सकता है। जीवन को जीते हुए उसे संवेदनात्मक रूप से संक्षेपित करते जाना भी असम्भव है अतः लेखक को उसे ढाँचा प्रदान करने के लिए अपने में फिर-फिर डूबना पड़ता है। इस प्रक्रिया में जाहिरा तौर पर बहुत सी नई बातें हाथ लगती हैं जबकि बहुत सी बातें अस्पष्ट ही रह जाती हैं।

जैसा कि हमने शुरू में ही बताने का प्रयास किया है कि भाषा के सृजनात्मक तत्वों— बिम्ब, प्रतीक, मिथक का विश्लेषण उसकी कथनशैली के सापेक्ष ही की जा सकती है। जैसे निराला के बिम्बों, प्रतीकों, मिथकों को समझाने के लिए हमें पुराण, कथाओं तथा आख्यानो तथा कवि की निजी जिन्दगी में भी झाँकना पड़ता है वैसे ही मुक्तिबोध के भाषिक-सृजनात्मक-तत्वों को समझने के लिए उनके द्वारा सृजित काव्यात्मक-संसार में पूरे तौर पर घुसना पड़ेगा।

इस दृष्टिकोण से चूँकि फैंटेसी ही उनकी कथन शैली में है जिसमें एक 'मायालोक' का सृजन होते हुए भी 'बहुत प्यारी मानवी अन्त कथाओं' की ही वास्तविकता है। अतः वास्तविकता को समझने के लिए माया के उस आवरण को भेदना आवश्यक है जिसे फैंटेसी कहते हैं। मुक्तिबोध लम्बी कविता का शिल्पकार है जिसमें कविता के विन्यास में समाहित कथा-तन्तु का अप्रतिम है और सह आकस्मिक नहीं कि कथानक को बढ़ाने में जितना महत्व वर्णन का है उतना बिम्बों का नहीं। नयी कविता के सन्दर्भ में उन्होंने अपनी भाषिक संरचना को 'गद्यात्मक भाषा' के कहीं अधिक नजदीक पाया। पचास के दशक में नव्य-समीक्षा का जब अमेरिका में ही नवअस्तित्ववादी आलोचकों ने विरोध करना शुरू किया तो उस विरोध के मूल में लम्बी कविताओं की 'कथानक-संरचना' की समस्या ही रही है। एलेन टेट ने तो पचास के दशक के पहले ही यह प्रस्तावित किया था कि- 'लम्बी कविता की समस्या कुछ अलग किस्म की होती है।'⁴⁴ जैसा कि छोटी कविता या 'प्रगीत' जिसमें बिम्बों के सहारे कथन की मितव्ययिता की बात की जाती है, उसी कलात्मक मितव्ययिता के सवाल को मुक्तिबोध ने 'फैंटेसी' के द्वारा हल करने का प्रस्ताव किया है, लिखते हैं कि - "लेखक वास्तविकता के प्रदीर्घ चित्रण से बच जाता है।"⁴⁵

जैसा कि बिम्बों के विषय में तमाम आलोचकों का मत है कि भावों को व्यक्त करने के लिए जिन 'मूर्त ऐन्द्रिय चित्रों' को कवि सामने लाता है वे बिम्ब कहे जाते हैं। मुक्तिबोध के बिम्ब अपनी बिम्बात्मकता से आगे बढ़कर प्रतीक का रूप ले लेते हैं क्योंकि उन्होंने जिन बिम्बों को अपनी कविताओं में लिया है। वे अनेक कविताओं में बारम्बार कहीं न कहीं सन्दर्भ में प्रयुक्त हुए हैं। मिथको का सम्बन्ध तो ऐतिहासिक-पौराणिक आख्याओं से होता ही है।

जिस संश्लिष्ट जीवनानुभव को मुक्तिबोध ने अपनी कविताओं में लिया है उसमें कवि ने समाज और निजी जिन्दगी के बाह्य वातावरण वर्गीय स्थिति तथा सामाजिक राजनैतिक परम्परा को लेते हुए लेखक की अन्तःश्रुति को महत्व दिया है। इस त्रिकोणात्मक जीवन की जिन तीन भुजाओं की अंतःसंगति को कविता में

उकेरा गया है उसके अनुसार कवि द्वारा प्रयुक्त बिम्बो, प्रतीकों तथा मिथको का ससार इस प्रकार से हो सकता है

॥1॥ प्रथम भुजा - वर्ग जगत जिसके अन्तर्गत कवि एवं समाज का बाह्य जगत, उसके मूल्य, सामाजिक और वैयक्तिक आदर्श, समाज की राजनीतिक स्थिति आती है। इस भुजा के अनुसार लेखक ने जिन प्रतीको को अपनी कविताओं में लिया है उसमें वर्म-जगत के दोनो पक्षो शोषक को और शोषित वर्ग के बिम्ब तथा राजनीतिक और सामाजिक स्थितियों के बिम्ब आते हैं। शोषक वर्ग के बिम्बों में जहाँ सम्पूर्ण 'सत्ता' है वहीं पर शोषित बिम्बों में वह 'जन' है जिसे कायदे से दो जून की रोटी भी मयस्सर नहीं है। सत्ता का यह प्रतीक कही तिलस्तमी ऐयार चौद तो कही भयानक डाकू है। इसी को सांस्कृतिक लफंगा, लकड़ी का रावण काला सागर आदि के रूप में दर्शाया गया है— राजनैतिक, सामाजिक प्रतीको में, गौरवशाली राजनीतिक परम्परा के प्रतीक— गाँधी, तिलक, टॉलस्टाय हैं। बाह्य जगत के बिम्बों में— अँधेरा, गुहा, सूखी बवड़ियाँ, खोह आदि जहाँ पर आंतरिक नैराश्य के प्रतीक है वही पर सामाजिक गहन संकट के भी। बाह्य जगत के बिम्बों में 'बगला' का बिम्ब कई कविताओं में आया है। जो लाभ-लोभ की अर्थवादिनी सत्ता का प्रतीक है।

॥2॥ दूसरी भुजा - के अन्तर्गत लेखक ने आंतरिक जीवन को माना है वह जीवन जो बाह्य से क्रिया-प्रतिक्रिया करता हुआ या तो बाह्य से सारमंजस्य स्थापित करता है अथवा उसके विरुद्ध खड़ा होता है। कहने की आवश्यकता नहीं कि स्वयं लेखक द्वारा बाह्य के विरुद्ध एक विद्रोही के रूप में खड़ा है, यही कारण है कि लेखक में इस बाह्य समाज को बदल डालने की एक तीखी अकुलाहट है। इस सन्दर्भ में उन्होंने जो बिम्ब और प्रतीक लिए हैं उनमें संघर्ष के बिम्ब मुख्य हैं। जिसमें प्रमुख रूप से— पुकारती हुई पुकार, आत्मसम्भवा अभिव्यक्ति, श्यामतन लुहार, कैदकर लाया गया ईमान, रक्तालोक स्नात पुरुष, ब्रह्म राक्षस, शिशु, बरगद, साँवली हवा, तथा प्रकृति के जितने

भी चित्र -पेड़, पुष्प, वाटिका के चित्र जो कि 'अँधेरे' में कवितान्तर्गत आए हो या 'चम्बल की घाटी' में। जैसा कि मुक्तिबोध ने इन प्राकृतिक चित्र-प्रतीको के विषय में लिखा है कि - सामाजिक क्रान्ति को युद्ध और संघर्ष को प्राय प्राकृतिक विप्लव द्वारा ही सूचित किया जाता है।"46

कही न कही इन प्राकृतिक चित्रों का प्रतीकार्थ-क्रान्ति सन्नद्ध जनों की भी है इसे अँधेरे में कवितान्तर्गत अच्छी तरह से समझा जा सकता है। काव्यनायक 'रक्तालोकस्नात पुरुष' को देखकर जा पहले- "सजिल के तम-श्याम शीशे में कोई श्वेत आकृति के रूप में दिखाई देता है उसे देखते ही

तालाब के अँधेरे में वन-वृक्ष
चमक-चमक उठते हैं हरे-हरे अचानक
वृक्षों के शीश पर नाच-नाच उठती है, बिजलियाँ,
शाखाएँ, डालियाँ झूमकर झपटकर
चीख, एक दूसरे पर पटकती हैं सिर।"47
या कि
"अब मुझे खोजने होंगे साथी,
काले मुलाब व स्याह सिक्ती,
श्याम चमेली,
सँवलाए कमल जो खोहों के
जल में/ खिले हुए कब से भेजते
हैं संकेत/सुझाव संदेश भेजते रहते

इन 'वन-वृक्षों' को 'चम्बल की घाटी' में एकदम गुपचुप सा दिखाया है, लेकिन-

लाल-लाल उजाले में खड़े हुए
खून-सने पेड़
अँधेरों में खड़े हुए पेड़ों को देखते हैं भयभीत।"48

लेखक का आंतरिक व्यक्तित्व, जिसका कि उनकी कविताओं में 'मैं' और 'वह' के रूप में प्रतिनिधित्व हुआ है- के बिम्ब बहुत ही महत्व के हैं। कविताओं में 'मैं' जहाँ पर सत्य-असत्य, अकर्मक-सकर्मक आया आदि शुभाशुभ भावों का पुञ्जीभूत वही पर 'वह' एक ऐसे व्यक्तित्व का स्वामी है जो केवल शुभ-पक्ष का ही प्रतीक है जो अपने मानवीय घरातल पर समग्रता से निरूपित है। उसकी

का अपराध बोध ही उसे अधिक मूर्त यथार्थ का प्रतीक साबित करती है। इस दृष्टिकोण से मुक्तिबोध के 'समग्र मानव' की अवधारणा प्रेमचन्द से बहुत मिलती जुलती है जिसके विषय में मुंशी जी की निर्भ्रान्त धारणा थी कि : "बुरा आदमी भी बिल्कुल बुरा नहीं होता, उसमें कहीं देवता अवश्य छिपा होता है— "यह मनोवैज्ञानिक सत्य है।"⁴⁹ इसी मनोवैज्ञानिक सत्य के कारण ही वे यथार्थ को शुद्ध अन्धकार नहीं मानते हैं। आदर्श को शुद्ध प्रकाश माना जा सकता है। उनकी यथार्थ की परिभाषा आकस्मिक रूप से उसी समग्रता से जुड़ी है जो उनके मानव-सम्बन्धित विचार है। लिखते हैं कि— "यथार्थ केवल अन्धकार नहीं है वह अन्धकार से प्रस्फुटित प्रकाश और प्रकाश पर छाता हुआ अन्धकार को बोध है।"⁵⁰ मुक्तिबोध ने लगभग इसी यथार्थ को अपनी कविताओं में पकड़ा है। मुक्तिबोध के इस काव्य नायक "मैं" को भाष्यकारों ने अतिवादी ढंग से देखने का उपक्रम किया है, चाहे वे डॉ० नामवर सिंह हो अथवा डॉ० रामविलास शर्मा। डॉ० रामविलास शर्मा की नजरों में मुक्तिबोध की मनोरचना अर्थात् अन्तर्जगत की जानकारी का मुख्य स्रोत 'आत्मसंवाद' और 'अपने कवि से' नामक कविताएँ हैं जिसमें 'आत्मसंवाद' की इस पंक्ति पर उनका विशेष जोर है—

हृदय में घुन सा लगा रहता

॥पाप यह दारुण जगा रहता॥⁵¹

दरअसल भाष्यकार की असली समस्या यही शुरू हो जाती है जब वह ऐसी लाइनो को छाँट-छाँटकर कवि मुक्तिबोध से सम्बद्ध करने का बीड़ा उठाता है। इस समय जाहिरा तौर पर उसकी निगाह से वह जीवनगत तनाव महत्वहीन हो जाता है जो कि कविताओं में बड़ी ईमानदारी से व्यक्त किया गया है। यदि 'आत्म कवतव्य' की प्राथमिक गद्य टिप्पणी को सही माना जाय तो जो पंक्तियाँ— "कोष्टक में है वे यथार्थवादी आत्मस्वीकृतियाँ हैं, और जो उसके बाहर है, वे उनके यथार्थ रैशनलाइजेशन है।" लेकिन फिर भी कहना पड़ेगा कि 'इस जगे दारुण पाप का साहित्यिक औचित्य क्या हो सकता है? यों देखा जाय तो 'चंबल की घाटी' का जो कला, मोटा दस्तु है वह भी :

तुम्हारी ही फैल-मुटाई हुयी सूरत,

तुम्हारी ही आकृति।"⁵²

लेकिन ऐसा क्यों? ऐसा इस लिए कि

बुराई की उपेक्षा,
अपने ही कारण,
जिसको कि अनदेखा
करते ही रहने का धन्धा है तुम्हारा
उसको बढ़ाने में तुम्हारा ही योग है।
पाताली समझौता उसी से है गहरा
ऐसी उन भयानक गतियों का कारक
अस्तित्व
स्वयं है,
तुम्हारे निजत्व का
वृहत्तर स्मारक।"53

इसी तरह 'औरांग उटांग' भी करीने से सजे हुए संस्कृत प्रभामय अध्ययन गृह में जब विचारधाराओं पर बहस छिड़ी होती है तभी अपना यह 'नग्न मन'। अर्थात् आंतरिक वास्तविकता [मनुष्य, की समाज का] का दर्शन होता है। संस्कृत-सम्भाषणों में रत 'मैं' को यह खोफ सताता है कि -

हाय-हाय और न जान लें
कि नग्न और विद्रुप
असत्य शक्ति का प्रतिरूप
प्राकृत ओरांग उटांग यह
मुझमें छिपा हुआ है।"54

लेकिन इन 'महकृत बिम्बों' और असत्य शक्ति के प्रतिरूपों से 'मैं' नज्मत पाना चाहता है। 'हवाएं' सलाह देती हैं कि "लुडको मैं तुम्हें देता हूँ धक्का, [गति और वेग/विक्षासीन उस दस्यु को लेकर चले जावो पहाड़ी उतार पर, वह पीस जाएगा]। 'ओरांग-उटांग' केवल 'मैं' का ही प्रतिरूप नहीं है वह उन सभी का प्रतिरूप है जो सांस्कृतिक-सामाजिक मुबाहसे में शामिल है

इसका सकेत कविता में इस प्रकार है—

और मेरी आँखें उन बहस करने वालों के

कपड़ों में छिपी हुई

सघन रहस्यमय लम्बी झूठ देखती।।

और मैं सोचता हूँ -

कैसे सत्य है—

ढाँक रखना चाहते हैं झूठे-बड़े

नाखुन।।"55

बात जाहिर सी है कि मुक्तिबोध किसी भी ऐसे सत्य को ढ़कने का प्रयास नहीं करते हैं जो कि खतरनाक हों। चाहे वह व्यक्ति की आंतरिक अप्रशस्ताओं का सच हो चाहे वह सामाजिक विसंगतियों का यही कारण है कि समाज की दुर्दशाओं में स्वयं को भी एक भागीदार मानते हैं यही उनकी मानवीय उदात्ता की पहिचान भी है सीमा भी।

इन दोनों ही भुजाओं, अर्थात् वर्ग जगत और आन्तरिक जगत की चराचर टकराहट से जिस तीखे तन्त्र का जन्म होता है और उसे अपनी चेतना के आधार पर जो दिशा देते हैं वह इसके सिवाय और क्या हो सकता है कि :

हमारी हार का बदला चुकाने आएगा,

संकल्पा-धर्मा चेतना का रक्त प्लावित स्वर

हमारे ही हृदय का गुप्त स्वर्णाक्षर

प्रकट होकर विकट हो जाएगा।।"56

कहने की आवश्यकता नहीं कि 'हृदय का गुप्त स्वर्णाक्षर' और 'संकल्प' धर्म चेतना का रक्त प्लावित स्वर उस अन्तर्निहित आत्मिक शक्ति के ही प्रतीक हैं, जो प्रत्येक जन में होती है लेकिन इस शक्ति का हम तब तक पता नहीं लगा पाते जब तक हम अपने को झूठी वास्तविकता द्वारा बरबलाया करते हैं। इस भ्रम-परिहार का एक ही रास्ता है कि हम जितने अपने सत्य से वाकिफ हों उतना ही सत्यभ्रमों से भी तभी हम सच को समग्रता से पकड़ सकते हैं।

मुक्तिबोध हिन्दी के तमाम लेखको में पहले ऐसे कवि है जिन्होंने अपनी कविताओं का कथानक खुद गढ़ा है इसलिए मुक्तिबोध के मिथको में वैदिक और ऐतिहासिक मिथको के अलावा स्वसृजित मिथक भी है। वैदिक मिथको में —

वैदिक ऋषि शून शेष के,
शापभ्रष्ट पिता अर्जुनी समान ही
व्यक्तित्व अपना ही, अपने से खोया हुआ,
वही उसे मिलता था अकस्मात् रात में।⁵⁷

{ख} 'आई यादे उपनिषदिक प्रवधि याज्ञवल्क्य की' यह याद किसी आध्यात्मिकता को लेकर नहीं है बल्कि "कौन तुम"? जैसे बुनियादी मानवीय-स्वालो को लेकर है, क्योंकि इसी पहचान में ही नायक अपनी वर्गीय स्थिति और और पक्षधरता को जान सकता है। कथा-विस्तार क्रम में जब 'संधर्ष-विवेको की प्रतिभा, अनुभव गरिमाओं की आभा का स्वाल उठता है तो उस समय 'मर्मों कबीर'⁵⁸ से बेहतर मिथक कौन हो सकता है। कीमती 'विचारों की मणियों' की कथावस्तु 'काव्यात्मक फणिधर' के मिथकीय सन्दर्भ से जुड़ा है। कृष्ण का मिथक 'जीवन के आत्मज सत्यों' से जुड़ा है

जाने कितने कारावासी-वसुदेव
स्वयं अपने कर में शिशु —आत्मज ले
× × × × × × × × × × × × × × × ×
जीवन के आत्मज सत्यो को
किस महाकेश से भय खाकर गहरा-गहरा
भय से अभ्यस्त कि वे उतनी
लेकिन परवाह नहीं करते।।'⁵⁹

मिथकीय सन्दर्भों से मुक्तिबोध की जो कविता सर्वाधिक जुड़ी है, वह है 'डूबता चाँद कब डूबेगा' जिसमें ब्रह्म राक्षस, गाँधी, पन्ना धाय, शिवाजी, तुलसीदास के पौराणिक, ऐतिहासिक कथावस्तु "फैंटेसी" से हिल-मिल गये हैं तथा अंतिम रूप से लेखक के मन्तव्य को ही घनीभूत बनाते हैं।

अनुक्रम	सपादक/लेखक	सन्दर्भ ग्रन्थ	पृष्ठ
1	गजानन माधव मुक्ति बोध	एक साहित्यिक की डायरी	20
2	स० सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन {अज्ञेय}	तारासप्तक	7
3	मुक्तिबोध	कामायनी एक पुनर्विचार	110
4	उप०	चौद का मुँह टेढ़ा	259
5	जयशंकर प्रसाद	कामायनी	114
6	डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी	हिन्दी साहित्य और संवेदना का विकास	272
7	मुक्तिबोध	एक साहित्यिक की डायरी	21
8	उप०	कामायनी एक पुनर्विचार	12
9	स० डॉ० निर्मला जैन	नई स्मीक्षा के प्रतिमान	12
10	मुक्तिबोध	एक साहित्यिक की डायरी	20
11	स० डॉ० राजेन्द्र कुमार	अभिप्राय {अक्टूबर-99}	13
12	उप०	उप०	192
13.	उप०	उप०	193
14	उप०	उप०	187
15.	श्री दूधनाथ सिंह	निराला आत्महंता आस्था	181
16.	सं० डॉ० राजेन्द्र कुमार	अभिप्राय {निराला, स्वाधीनता अंक}	29
17.	उप०	उप०	29
18.	डॉ० रमेश चन्द्र मजूमदार	भारत का वृहत् इतिहास-11	234
19.	उप०	उप०	234
20	डॉ० नामवर सिंह	कविता के नये प्रतिमान	232
21	मुक्तिबोध	चौद का मुँह टेढ़ा	50
22	डॉ० रामविलास शर्मा	नई कविता और अस्तित्ववाद	247
23.	मुक्तिबोध	एक साहित्यिक की डायरी	20
24.	उप०	कामायनी एक पुनर्विचार	9
25	डॉ० राम विलास शर्मा	नई कविता और अस्तित्ववाद	151

अनुक्रम	लेखक/संपादक	सन्दर्भ ग्रन्थ	पृष्ठ
26	डॉ० रामविलास शर्मा	नई कविता और अस्तित्ववाद	247
27	उप०	उप०	173
28	मुक्तिबोध	एक साहित्यिक की डायरी	32
29	डॉ० नामवर सिंह	कविता के नए प्रतिमान	224
30	गजानन माधव मुक्तिबोध	एक साहित्यिक की डायरी	21
31	उप०	कामायनी एक पुनर्विचार	8
32	उप०	उप०	9
33	उप०	एक साहित्यिक की डायरी	30
34	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-6	339
35	उप०	उप०	350
36	उप०	कामायनी एक पुनर्विचार	7
37	उप०	एक साहित्यिक की डायरी	33
38	उप०	उप०	34
39	उप०	उप०	67
40	डॉ० रामविलास शर्मा	नई कविता और अस्तित्ववाद	26
41	श्री नरेश मेहता	मुक्तिबोध: एक अवधूत कविता	12
42	मुक्ति बोध	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	11
43	उप०	एक साहित्यिक की डायरी	60
44	उप०	मुक्तिबोध-रचनावली-1	244
45	सं० डॉ० निर्मला जैन	नई समीक्षा के प्रतिमान	14
46	मुक्तिबोध	कामायनी: एक पुनर्विचार	12
47	उप०	उप०	13
48	उप०	चौद का मुँह टेढ़ा है	255
49	उप०	उप०	243
50	डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी	हिन्दी साहित्य और सवेदना का विकास	164
51.	सं० राजेश्वर गुरु	गोदान की समीक्षा	31
52	डॉ० रामविलास शर्मा	नई कविता और अस्तित्ववाद	247

अनुक्रम	लेखक/संपादक	सन्दर्भ ग्रन्थ	पृष्ठ
53	मुक्तिबोध	चाँद का मुँह टेढ़ा है	250
54	उप०	उप०	251
55	उप०	उप०	45
56	उप०	उप०	46
57	उप०	उप०	33
58	उप०	उप०	269
59	मुक्तिबोध	चाँद का मुँह टेढ़ा है	178
60	उप०	उप०	72

मुक्तिबोध की समीक्षा दृष्टिसैद्धान्तिक समीक्षा के बिन्दु . मुक्तिबोध

मुक्तिबोध नई कविता आन्दोलन के अभिन्न रूप से जुड़े रहे, किन्तु कुछ विभिन्नताएँ रखते हुए। इस आन्दोलन के वे इकलौते कवि थे जिन्होंने नई कविता धरा के आत्मसघर्ष का बहुत बारीक विश्लेषण किया है। अपनी कविता को समझने-समझाने के सारे सूत्र प्रदान किए, फिर भी "जटिल" "दुरूह" और "समझ में न आने वाले" कवि ठहराए गए। यादे सन्दर्भ मुक्तिबोध हो तो प्रगतिवाद और नई कविता आन्दोलन के बीच बहुत स्पष्ट विभाजन रेखा नहीं है। क्योंकि जिस वैचारिक आधार को प्रगतिवाद ग्रहण करता है उसे ही बहुत कुछ नई कविता के कवि मुक्तिबोध ने भी पकड़ कर "नव प्रगतिवाद" का सृजन किया। नव प्रगतिवादी कवियों, चिन्तकों में मुक्तिबोध का स्थान विशेष है। उन्होंने मार्क्सवाद को अपना वैचारिक आधार तो बनाया लेकिन साहित्य के एकांगी सिद्धान्त के रूप में ही नहीं बल्कि उसे बहुत कुछ पारेवर्द्धित करते हुए समग्र मानवीय गरिमा तथा साहित्यिक समग्रता का सिद्धान्त बनाया।

किसी भी कवि की समग्र रचना-प्रक्रिया को बिना जाने उसकी आलोचना करना कही से भी उचित नहीं जान पड़ती। और इस रचना प्रक्रिया के मूल में कवि का जीवन है। उसकी परिस्थितियाँ और परिवेश है। क्योंकि रचना जो कि कवि के लिए अन्तिम वस्तु है, तथा इसके अनन्तर है, वह आलोचक या पाठक के पास उनकी रायशुमारी के लिए आती है। लेकिन रचना के अन्तिम बनावट और उसके प्रारम्भ के बीच ऐसे बहुत से सोपान हैं जिसे जानना अत्यन्त जरूरी हो जाता है। आलोचक को जो रचना प्राप्त हुई है वह किन-किन खरादों से गुजर कर अपना अन्तिम रूप प्राप्त कर सकी है? यह सवाल जब गैर जरूरी लगता है, एक आलोचक को, तो वह स्वाभाविक रूप से किसी भी कवि या रचना के साथ न्याय नहीं कर सकता।

आलोचक को मुक्तिबोध ने जो "साहित्यिक दरोगा" ठहराया है वह यह लक्षित करने के लिए ही कि जैसे दरोगापने के चस्मे से हरेक भलमानस भी अपराधी सा दिखता है और पूरे समाज को एक ही डण्डे से हॉकता है कुछ वैसे ही समीक्षक की स्थिति भी है और यह "दरोगापना" आज समीक्ष्य काव्यो के विषय में एकदम खुल चुका है। आचार्य शुक्ल का कबीर एव छायावाद सम्बन्धी दृष्टिकोण, डॉ० राम विलास शर्मा का नई कविता विषयक दृष्टिकोण, विशेष कर मुक्तिबोध सम्बन्धी दृष्टिकोण डॉ० नामवर सिंह का "अज्ञेय" सम्बन्धी दृष्टिकोण और शुरू-शुरू के प्रगातेवादी समीक्षकों का "तुलसीदास" विषयक दृष्टिकोण इसी साहित्यिक दरोगापने का सांगोपाग उदाहरण है। इन आलोचकों के एतद्-विषयक दृष्टिकोणों के आधार पर यह तथ्य साफ होता है कि - "पूर्वाग्रही समीक्षकों" का अपना एक वैचारिक आधार होता है जिसे मुक्तिबोध के शब्दों में "बोधहीन बौद्धिकता" कहा जा सकता है जिसे लौंघना उन्हें यथेष्ट नहीं होता। यह भी एक विचेत्र संयोग है कि तथा कथित साहित्यिक मानदण्डों की जो कसौटी इन समीक्षकों ने बनाई उससे एक इंच भी न डिगना जहाँ इनके द्वारा निर्मित प्रतिमानों के प्रति प्रतिबद्ध दृढ़ता का परिचायक है, वही पर एक "व्यर्थ जिद्दीपन" का सबूत भी है।

आज जब कि मुक्तिबोध को गुजरे लगभग दो दशक बीत चुके हैं और बहुत कुछ उनकी साहित्यिक समझ तथा कावेताओं के कथ्य को स्पष्ट किया जा चुका है तो भी डॉ० राम विलास शर्मा का दृष्टिकोण कावे के प्रति वैसे का वैसा ही है जो उनके जीवन काल में हुआ करता था। इसका एक छोटा सा उदाहरण - सन् 1998 की त्रैमासिक "अभिप्राय" के "जनवरी-फरवरी मार्च अंक में देखा जा सकता है।

प्रश्न :- डॉ० विजय कुमार शर्मा इधर कहा जा रहा है कि निराला में आधुनिक चुनौतियों के उत्तर उतनी सार्थकता के साथ नहीं मिलते जितने मुक्तिबोध में मिलते हैं। यानी आज की पीढ़ी मुक्तिबोध को आदर्श मानती है।

आपका क्या कहना है?

उत्तर - डॉ० रामविलास शर्मा

इन प्रश्नों का उत्तर देने की कोई जरूरत नहीं है। फिर थोड़ी उत्तेजना से कहते हैं। ये लोग नहीं जानते कि मुक्तिबोध किसान आन्दोलन से कटे हुए थे। उनकी कृति "अधरे में" असामान्य मनोदशा की रचना है। यह बात उनके प्रशंसकों से बेहतर मुक्तिबोध खुद जानते थे। अब कोई "एबनार्मलिटी" को मार्क्सवाद की उपलब्धि कहें तो हम इसे कैसे स्वीकार कर सकते हैं।

इसके विपरीत निराला अपने समय से सामाजिक सरोकारों से सर्वाधिक रूप से कवियों में सर्वप्रथम ठहरते हैं। उग्र पथी लोग बताए मुक्तिबोध ने किसानों के बारे में कहाँ कितना लिखा है जबकि निराला न केवल किसानों की अगुवाई करते हैं बल्कि उनके संघर्ष को स्वर देते हैं।

प्रश्न :- डॉ० साहब, मुक्तिबोध के बारे में इतने वर्षों तक आपने अपनी धारणाएँ नहीं बदली हैं?

उत्तर - मुक्तिबोध ही नहीं मैं किसी भी मुद्दे पर बहुत सोच-समझकर ही कोई राय कायम करता हूँ और उसके बाद नहीं बदलता। मुक्तिबोध कहीं भी निराला के समक्ष नहीं ठहरते।¹

बेशक डॉ० शर्मा का यह मत सही है कि मुक्तिबोध ने किसानों को अपने काव्य का केन्द्रीय वस्तु नहीं बनाया है। लेकिन यह भी एक तथ्य है कि स्वतन्त्रता के बाद और उसके कुछ पहले की जिन सामाजिक समस्याओं को उनकी कविताओं में उठाया गया है। शमशेर बहादुर सिंह की नजरो में - "एक-वह-ही-दहकता इस्पाती दस्तावेज" है और जिसमें - "देश की धरती, हवा, आकाश, देश की सच्ची मुक्ति, आकांक्षी नस-नस" फड़क रही है।²

निराला की कविताओं, तुलसीदास, जागो फिर एक-बार, दिल्ली,

राम की शक्ति पूजा या भारती-वन्दना में परतन्त्र भारत के प्रति एक तीखी अकुलाहट भरी है और कही न कही से इस गुलामी से छूटने की कामना भी व्यक्त की गई है मुक्तिबोध की कविताओं में राष्ट्र की स्वतन्त्रता से आगे बढ़ कर जन की "स्वतन्त्रता" की बात की गई है। निराला की कविताओं में जहाँ - रहन सांस्कृतिक संकट का घटाघोष है वहीं पर मुक्तिबोध की कविताओं में सामाजिक संकट, जो कि नेताओं की नैतिकताविहीनता और भ्रष्टाचार, अवसरवाद आदि का पूरक ही है, देखा जा सकता है संक्षेप में यह कि निराला ने अपनी "काव्य यात्रा" जहाँ खत्म की है वहीं मुक्तिबोध का प्रस्थान बिन्दु है। अतः यह कहना कि किसानों को जो लक्षित नहीं कर सका उसकी प्रगतिशीलता उसकी वैचारिकता संदिग्ध है, नहीं माना जा सकता। ऐसे ही आलोचकों के लिए मुक्तिबोध ने लिखा है कि - "उस पीढ़ी का जीवन, जो आगे आ रही है और लिख रही है इन समीक्षकों के लिए अभी तक महत्वपूर्ण है, जब तक वह "प्रगतिवादी श्रवण" को उसी के दर्ज़ पर प्रकट करे। उस पीढ़ी की असली जिन्दगी के संघर्ष, कष्ट और संवेदनाओं से उन्हें कोई मतलब नहीं।"³

मुक्तिबोध एक कवि थे कोई, पेशेवर आलोचक नहीं, लेकिन जब उनकी कविताओं तथा उस काव्यान्दोलन [जिसकी वो उपज थे] को खारेज करने का प्रयास किया गया तो स्वाभाविक रूप से अपनी बात को और तद्बत अपनी काव्य समझ को स्पष्ट करने के लिए उन्होंने पत्रकारिता के रूप में राजनीतिक प्रतिक्रियाओं के साथ साहित्यिक प्रतिक्रियाओं को भी व्यक्त किया, जो समय-समय पर विभिन्न पत्रों-पत्रिकाओं में प्रकाशित हुयी। आज हमारे पास सैद्धान्तिक समीक्षा के रूप में जो पुस्तकें प्राप्य हैं। उनमें "नई कविता का आत्म संघर्ष और अन्य निबन्ध" [प्रकाशन वर्ष - 1964] "एक साहित्यिक की डायरी" [प्रकाशन वर्ष - 1971] हैं। इन तीनों ही पुस्तकों में मुख्य रूप से "नई कविता" पर ही अनेकश विचार किया गया है जो निबन्ध "नई कविता" शीर्षक से अपना तादात्म्य नहीं बना सके हैं उसमें भी दृष्टिकोण मुख्य रूप से नई कविता वाला ही है। इस प्रकार के निबन्धों में "मध्ययुगीन भक्ति आन्दोलन का एक पहलू" मुख्य कहा जा सकता है। इस निबन्ध में भक्ति आन्दोलन के अपघटन पर बाकायदे विचार

किया गया है। दृष्टिकोण मार्क्सवाद ही है। लेकिन इस निबन्ध में भक्ति आन्दोलन के पैदा होने को लेकर जो एक बहस सर ग्रेयर्सन आचार्य शुक्ल और आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने समय-समय पर चलाई उन बहसों पर मुक्तिबोध की पक्षधरता आचार्य शुक्ल के साथ है, यह एक प्रीतिकर आश्चर्य ही है। इस विवेचन को "कलाकार की व्यावैतगत ईमानदारी" का ही एक और उदाहरण समझा जा सकता है। जो बहस ग्रेयर्सन" से चलकर नामवर सिंह और रामस्वरूप चतुर्वेदी तथा अपने पूरे वेग से बहती चली आयी हो, और जिसमें आलोचक प्रवरो का खेमेबाजी और "डिफेन्डेन्ट" तैयार करने का अपना-अपना प्रयास बराबर चला आ रहा हो उसमें एक घोषित "अन्य दलीय" मुक्तिबोध का यह मत कि - "यद्यपि पं० हजारी प्रसाद द्विवेदी का यह कहना ठीक है कि भक्ति की धारा बहुत पहले से उद्गत होती रही और उसकी पूर्व भूमेका बहुत पूर्व से तैयार होती रही, किन्तु उनके द्वारा निकाला गया यह तर्क ठीक नहीं मालूम होता कि मध्य युगीन भक्तों की भावना में जनता के सांसारिक कष्टों के तत्त्व नहीं हैं। पंडित रामचन्द्र शुक्ल के इस कथन में हमें पर्याप्त सत्य मालूम होता है कि भक्ति आन्दोलन का एक मूल कारण जनता का कष्ट है।"⁴

मुक्तिबोध ने कभी भी तथ्यों की अनदेखी नहीं की या कि उन्होंने जीवन और साहित्य में किसी भी सिद्धान्त को नहीं थोपा। वे सहज जीवन और उसकी चेतन्यता के कायल थे। बनावटीपन चाहे वह कला के क्षेत्र में हो अथवा जीवन में उन्हें कभी भी स्पृहनीय नहीं रहा। साहित्य में "कलात्मक फ्राड" की बात यो ही नहीं उठाते बल्कि उसका एक आधार है, और वह आधार है अपने लेखक होने का बोध और लेखकीय जिम्मेदारी। समाज में रचना का प्रभाव तो होना ही होता है। यह अलग बात है कि वह समाज को कौन सी दिशा देती है। रीतिकालीन साहित्य किस तरह से अपने युग को प्रतिबिम्बित करता है और उसके बहुतेरे लेखकों [कवियों] की दिशा क्या थी? इस पर आज बहुत बहस की जरूरत नहीं है। इस प्रकार के साहित्यिक सृजन तथा उसके सामाजिक प्रभाव को लेकर कभी , आचार्य महादीर प्रसाद, बहुत ही झुल्लाए थे, तब से लेकर आज तक उन पर "नैतिकतावादी" जैसे - "लेबल" चस्पा हो गए

और उनके युग के साहित्य को "द्विवेदी युगीन" नैतिकता से आक्रान्त कहा गया लेकिन यह "कलात्मक नैतिकता" जो कि साहित्य का सर्वोच्च मूल्य है, जिस दिशा में समाज को, युवकों को, ले जाता है वह निश्चय ही उन क्षयी प्रवृत्तियों से तो बेहतर ही है, जो कि "रीतिकाल" जैसे युग में देखने को मिली। संक्षेप में यह कि साहित्य जिस युग को प्रतिबिम्बित करता है। वह जिस सामाजिक गतिविधियों का पुञ्जीभूत होता है। अपने सृजनोपरान्त वैसे ही समाज का समानान्तर निर्माण भी कराता है। इसीलिए मुक्तिबोध के लिए जो लेखक होने का तकाजा है वह उनकी दृढ़ ईमानदारी का पक्का सबूत है। उन्होंने लिखा है कि - "यदि लेखक आज ईमानदार है तो उसे अपने प्रति और अपने युग के प्रति अधिक उत्तरदायी होना होगा।"⁵

मुक्तिबोध के संदर्भ में यह प्रश्न प्रायः उठाया जाता है कि यदि वे "क्रान्तिकारी कवि" हैं और उनका साहित्य "जनता" का साहित्य है, तथा वे एक व्यापक समाज का प्रतिनिधित्व करते हैं तो वजह क्या है कि उनके समझ में न आने वाला कवि ठहराया जाता है? जहाँ तक इस सवाल का प्रश्न है वह केवल मुक्तिबोध ही नहीं पूरे हिन्दी साहित्य का संभवतः सबसे ज्वलंत सवाल है। और वह सवाल पूर्वोक्त अंश को घुमा-फिरा कर ही यह है कि - एक बड़ा पाठक वर्ग क्यों हिन्दी साहित्य से दूर है? इसके अनेकों कारण हो सकते हैं, मसलन : किताबों की उच्च कीमत, पाठकों अथवा प्रेक्षकों की सघ. मनोरञ्जनवृत्ति, रूचिकर साहित्य का अभाव, मीडिया का क्रान्तिकारी प्रभाव। लेकिन इन कारणों पर टेली जाने से पहले सबसे पहला सवाल यह उठता है कि वह "बड़ा पाठक वर्ग" आखिर है क्या? और उसमें शामिल कौन-कौन लोग हैं। जहाँ तक हिन्दी साहित्य के विशाल पाठक वर्ग का सन्दर्भ है वह आकस्मिक रूप से साहित्य के विद्यार्थियों का ही है। इस स्तर पर यह स्वाभाविक हो जाता है कि हिन्दी साहित्य का मतलब उसके विश्व-विद्यालयीय कोर्स से ही समझा जाता रहा है। कह सकते हैं कि हिन्दी-विद्यार्थियों के अलावा भी कुछ लोग साहित्य के अध्येता हैं, लेखक हैं और आलोचक भी? लेकिन ऐसे लोग

का कितना परसेन्ट है? यह किसी से छुपा हुआ नहीं है।

तमाम साहित्यिक पत्र-पत्रिकाओं ने साहित्य को जन-सामान्य तक पहुँचाने की जो मुहिम छेड़ी है वह भी लगभग असफल है। जिसका मतलब है हिन्दी साहित्य में तुलसीदास से लेकर प्रेमचन्द तक की जो एक लम्बी शृंखला है, सम्प्रति उन्हें भी हिन्दुस्तानी आबादी का चन्द प्रतिशत ही पढ़ता है। फिर मुक्तिबोध के सन्दर्भ में इस सवाल का औचित्य समझ से परे है। मुक्तिबोध ने बेशक क्रान्तिकारी रचनाएँ की हैं लेकिन जिसके लिए की है वह वर्ग था तो बड़ी मात्रा में अशिक्षित है अथवा साक्षर होकर नोन-तेल-लकड़ी के इंतजाम में नष्ट पड़ा है। इसीलिए वे इस समस्या को लक्ष्य करके ही लिखते हैं कि - "जो लोग 'जनता का साहित्य' से यह मतलब लेते हैं कि वह साहित्य जनता के तुरन्त समझ में आए, जनता उसका मर्म पा सके यही उसकी पहली कसौटी है - वे लोग यह भूल जाते हैं कि जनता को पहले सुशिक्षित और सुसंस्कृत करना है। वह फिलहाल अन्धकार में है। जनता को अज्ञान से उठाने के लिए हमें पहले उनको शिक्षा देनी होगी।"⁶

और इस बुनियादी शिक्षा के अभाव में किसी देश को क्या-क्या भुगतना पड़ता है यह सब उन-उन देशों में बाकायदे देखा जा सकता है जिनकी साक्षरता प्रतिशत में आज भी कोई विशेष इजाफा नहीं हो सका है। चाहे वह राजनीतिक या धार्मिक अथवा आर्थिक सामाजिक कोई भी बिन्दु क्यों न हो सबमें जो प्रचण्ड गिरावट देखी जा रही है उसके मूल में अशिक्षा ही है। राजनीति के क्षेत्र में जातिवाद, भाई-भतीजावाद, सम्प्रदायवाद जैसी बुराइयों ने जिस तेजी से जगह बनाई है वह अकरुण नहीं है। इसका तार्किक आधार है - लोगों में जनचेतना की व्यापक कमी। कहने की आवश्यकता नहीं कि इस जनचेतना में गिरावट के पीछे हमारी सोच है और इस सोच के पीछे हमारी शिक्षा और प्रविधि है। सामाजिक क्षेत्र में यह माँग आम जनता द्वारा जो समय समय पर की जाती है कि फिल-वक्त इस संक्रास से छुटकारा कैसे मिलेगा? तो घूम-फिर कर एक ही बिन्दु पर बात आकर टिक जाती है कि जब तक

देश का बहुतायत कायदे से शिक्षित नहीं हो जाएगा, तब तक इस जद्दोजहद से मुक्ति मिलनी असभव है। क्योंकि मुक्ति के लिए विचारों की आवश्यकता है। ऐसे विचारों की जो मानसिक गुलामी की जंजीरों को तड़ातड़ा कर तोड़ सके। इसीलिए स्वाभाविक तौर पर एक जागरूक लेखक और मनुष्य के नाते मुक्तिबोध यही सोचा करते थे कि साहित्य ऐसा हो जो समाज के विचारों को बदल दे और उसे अग्रगामी तथा प्रगतिशीलता की दिशा में संचरित करे। -

स्त्री क्रांति, जानवाद आदि के परिप्रेक्ष्य में के राज्य स्तर पर विभिन्न राज्यों से होने वाले स्त्री-मुक्ति आन्दोलनों तथा जनवादी सुझावों की व्यापक जाँच पड़ताल करते हैं। वह मराठी उपन्यासकार "हरि नारायण" आन्दे तथा बंगाली उपन्यासकार शरतचन्द्र चट्टोपाध्याय के तुलनात्मक अध्ययन के आधार पर अपनी राय बनाते हैं कि - "महाराष्ट्रीय स्त्री अन्य प्रान्तीय स्त्रियों की अपेक्षा अधिक स्वतन्त्र है चाहे वह निरक्षर ही क्यों न हो।"⁷

इस सारी साहित्यिक तफ्तीश के पीछे गहन ऐतिहासिक समाज-शास्त्रीय चिन्तन छुपा है जो हर एक कार्य के पीछे कारणों की बगैर जाँच किए अपना निर्णय नहीं देता, क्योंकि एक विशेष प्रकार का साहित्य एक विशेष वर्ग और विशेष समय में ही क्यों जन्म लेता है जब तक उसके कारणों पर न बहस हो तब तक साहित्य के असली स्रोत को नहीं जाँचा जा सकता। शरच्चन्द्र के उपन्यासों के किरदार खास तौर पर स्त्रियाँ आखिर क्यों इतनी निरीह और मानसिक अकिंचनता का शिकार हैं? उनकी "स्त्रियाँ" एक उदास सौन्दर्य की ही क्यों प्रतीक हैं? इन सबके पीछे वह बनावटी सभ्य समाज है जो प्रत्येक व्यक्ति को सलीका सिखाने के नाम पर कठिन बन्धनों में जकड़ देता है। मुक्तिबोध लिखते हैं कि - "इन सबके पीछे बंगाल की जमींदारी प्रथा से आक्रांत मध्यम वर्ग की सामन्ती लौह श्रृंखलाएं"⁸ हैं।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने चिन्तामणि भाग-1 में संकलित अपने प्रसिद्ध निबंध "कविता क्या है?" के उपशीर्षक "कविता" और सृष्टि-प्रसार के अन्तर्गत "भोग-लिप्सु" और "तमाशबीन" जैसे दो कवि-कोटियों का उल्लेख किया

है वह एक तरह से "जड़ीभूत सौन्दर्याभिरुचि" की ओर ही सकेत हैं, जिनका जिक्र मुक्तिबोध ने अनेकश किया है। हिन्दी साहित्य द्वारा नई कविता तक की हालाँकि एक लम्बी दूरी तय की गई, लेकिन "भोगलिप्सुओं" और "तमाशबीनों" से साहित्य को छुटकारा न मिला। चूँकि आचार्य शुक्ल ने "सच्चे कवि" से उपरोक्त कवि-कोटियों को अलगाया है, अतः सच्चे कवि को शुक्लीय परिभाषा से खबर होना आवश्यक हो जाता है, लिखते हैं कि - "प्रकृति के साधारण असाधारण सब प्रकार के रूपों से रहाने वाले।"⁹ वर्णन कर्ता, जिसमें उन्होंने भवभूति, बाल्मीकि और कालिदास को परिगणित किया है। इन कवियों ने वैविध्यमय जीवन के सभी उपादानों को काव्य का विषय बनाया है, न कि किसी खास विषय की, किसी खास कारण की वकालत की हो। मुक्तिबोध ने भी माना है कि - "मनुष्य जीवन का कोई अंग ऐसा नहीं है जो साहित्याभिव्यक्ति के अनुपयुक्त हो। जड़ीभूत सौन्दर्याभिरुचि एक विशेष शैली को एक दूसरी विशेष शैली के विरुद्ध स्थापित करती है।"¹⁰

मुक्तिबोध यद्यपि ऐतिहासिक समाजशास्त्रीय चिंतक हैं लेकिन वे स्थूल समाजशास्त्रिय विवेचकों की इस पाँत में नहीं आते जो मार्क्सवाद के नाम पर केवल वस्तुवाद को ही तरजीह देते हैं। उनकी आलोचना में मानव मूल्यों तथा मनुष्यता के सामान्य तत्त्वों के अनिवार्य सूत्र इस तरह संकुम्भित हैं कि कभी-कभी यह लगता ही नहीं है कि साहित्य का विवेचन किया जा रहा है अथवा समाज का। उनके प्रायः निबन्धों में कलात्मक-विवेचन के साथ सामाजिक अगतिकता की प्रसंगबद्धता उनके आलोचना की सबसे बड़ी विशेषता है। कहा जा सकता है कि मुक्तिबोध की आलोचना केवल साहित्यिक मूल्यों और मानदण्डों की ही नहीं बल्कि मानव-जीवन के मूल्यों और प्रतिमानों की पक्षधर है। वे ऐसे मार्क्सवादी चिन्तक हैं जो बगैर किसी पूर्वाग्रह के अपने ही खेमे की जड़ीभूत चिन्तनधारा की तीव्र आलोचना करते हैं लिखते हैं कि - "साहित्य की केवल ऐतिहासिक अथवा स्थूल समाजशास्त्रीय विवेचना कर चुकने में जो आलोचक अपनी इतिकर्तव्यता समझ लेते हैं, वे न केवल एक पक्षीय अतिरेक करते हैं,

वरन् वे, मनुष्य का विवेचन करने के स्थान पर, केवल उसके अस्थिपजर को ही पाठको के सामने करके यह कहते हैं कि देखो मनुष्य जो कुछ है वह यही है।"¹¹

यही वजह है कि वे ऐतिहासिक समाजशास्त्रीय चिन्तन को दो भागों में बाँटते हैं, जिनमें एक का सम्बन्ध सैद्धान्तिक मानदण्डों के आधार पर साहित्य का विवेचन होता है जब कि दूसरे प्रकार की वह समीक्षा है जिसमें - "जीवन यथार्थ की कसौटी पर कसकर उनका मूल्यांकन तथा प्रभाव मापन"¹² किया जाता है। यह दूसरी समीक्षा ही मुक्तिबोध के अनुसार - "बहुत बड़ा काम" है क्योंकि इसमें साहित्य विवेचन के दौरान कलात्मक विवेक सम्बन्धी जो प्रश्न उठते हैं उनकी भी जवाबदेही आलोचक की होती है।

मुक्तिबोध अपनी सैद्धान्तिक समीक्षा चिन्तन में "नई समीक्षा" के जनवादी सरोकारों से सर्वाधिक प्रभावित रहे हैं। यद्यपि यह सही है कि नई समीक्षा का अंततः पर्यवसान शुद्ध रूपवाद में हुआ लेकिन "कला की स्वायत्तता" के सवाल को उठाने के बावजूद भी यह समीक्षा कहीं न कहीं साहित्य के आस्वाद्य और साहित्य में मानवीय या नैतिक मूल्यों की प्रतिष्ठा से ही जुड़ी है। इसका एक बड़ा कारण यह है कि नई समीक्षा के आलोचकों के मन में गहन सांस्कृतिक संकट, जो कि प्रथम विश्वयुद्ध से प्रसूत था, और उस संकट में मानवीय सत्ता से निजात पाने के लिए जो मानवीय आस्था जल्द ही थी, उसका इन्होंने पालन किया। हालाँकि हर जगह इन समीक्षकों के विचारों में सहमति नहीं है, जैसे - साहित्य के सन्दर्भ में की गई मूल्यों की व्याख्या, परन्तु मानव और सभ्यता के सम्बन्ध में उन सभी के मन में चिन्ता है। मुक्तिबोध जब अपने लेखों में मूल्यों की स्थापना की बात करते हैं तो उसका एक स्रोत नई समीक्षा का वह मूल्यवादी रुझान ही है, जिसमें बताया गया है कि हम साहित्य का पठन-पाठन इस लिए करते हैं कि साहित्य में जीवन के मूल्य समाहित होते हैं और साहित्य के प्रति श्रद्धा या अश्रद्धा का सवाल भी उसी

जीवनगत मूल्यों से ही जुड़ा है।

हालाँकि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने काव्य में अपनी उपयोगितावादी दृष्टिकोण के कारण "हिन्दी साहित्य का इतिहास" में इस बात से आगाह किया था कि - "यूरोप में अनेक प्रकार के वादों की उत्पत्ति प्रतिवर्तन रिप्लेशन के रूप में ही हुआ करती है। अतः हमें सामञ्जस्य बुद्धि से काम लेकर अपना स्वतन्त्र मार्ग निकालना चाहिए।"¹³

लेकिन इस सवाल की ओर ध्यान नहीं दिया गया तथा यूरोपीय साहित्य से उधार लिए गये नाना वादों को या काव्यशास्त्रीय प्रतिमानों को प्रतिष्ठित करने का सफल असफल प्रयत्न किया गया, मुक्तिबोध ने यँ ही नहीं लिखा है कि - "स्वाधीनता प्राप्ति के उपरान्त, भारत में एक ओर अवसरवाद की बाढ़ आई। शिक्षित मध्यवर्ग में भी इसकी जोरदार लहरे पैदा हुईं। साहित्यिक लोग भी उसके प्रवाह में बहे और खूब ही बहे। इस भ्रष्टाचार, अवसरवाद, स्वार्थपरता की पार्श्वभूमि में, नई कविता के क्षेत्र में पुराने प्रगतिवाद पर जोरदार हमले किए गए और कुछ सिद्धान्तों की एक रूपरेखा प्रस्तुत की गई। ये सिद्धान्त और उनके हमले वस्तुतः उस शीत युद्ध के अंग थे जिसकी प्रेरणा लन्दन और वाशिंगटन से ली गई थी।"¹⁴

स्पष्ट रूप से यह उद्धरण बताता है कि समाज की अगतिकता के साथ-साथ साहित्य में भी प्रतिक्रियावाद को बल मिलता है। ये प्रतिक्रियावादी सिद्धान्त जनता को उसके वास्तविक लक्ष्यों से न केवल हटाते हैं बल्कि प्रेरणा के नाम पर उनके साथ छद्म भी करते हैं। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने क्रोचे के "अभिव्यञ्जनावाद" तथा ब्रेडले के "कलावाद" का खण्डन करते हुए नई समीक्षा के पुरोधा आचार्य आई.ई. स्पिनगार्न का भी नाम लिया है। यह वही स्पिनगार्न हैं जिन्होंने 1910 में अमेरिकी और अंग्रेजी साहित्य का विवेचन करते हुए "न्यू क्रिटिसिज्म" जैसे पदबन्ध का सर्वप्रथम प्रयोग किया। कहने की आवश्यकता नहीं कि नई समीक्षा में "कला की स्वायत्तता" तद्वत उसकी अद्वितीयता का जो सवाल खड़ा किया गया वह प्रकारान्तर से ब्रेडले और

क्रोचे से ही जुड़ा है जिसमें कला को केवल रूपवादी ढाँचे तक ही सीमित सा कर दिया गया और जिसमें तत्त्व के नाम पर शून्यता पायी जाती है। काव्य में जिस वस्तु या भाव को सम्प्रेषित किया जाता है उसका इन कला सिद्धान्तों में कोई महत्व नहीं है। महत्व है तो केवल कहने की उस "अनूठी शैली" या "रूप" की जिसे इन कलावादी आचार्यों से भी पहले भारतीय काव्य शास्त्र में "कुन्तक" ने प्रस्तुत किया था। वक्रोक्तिकार ने स्पष्ट लिखा है कि - "वक्रोक्ति प्रसिद्धाभिधानव्यतिरेकिणी विचित्रैवाभिधा। की दृशी' वेदगध्यभगीभणिति। वेदगध्य विदगध्यभाव., कवि कर्म कौशले, तस्थ भगी विच्छिति. तया भणिति। विचित्रैवाभिधा वक्रोक्तिरित्युच्यते।।" ¹⁵

कुन्तल ने भी विदगध्यता {वेदगध्य} को "कवि कौशल" ही माना है जिसमें भी तत्त्ववाद का कोई स्पष्ट उल्लेख नहीं है। जोर है तो केवल कवि की कुशलता पर। किन्तु जो "साहित्य में सोद्देश्यता" को महत्व देते हैं उनके लिए कवि कौशल का मतलब है जीवन में साहित्य की प्रतिष्ठा और साहित्य में जीवन की प्रतिष्ठा। जो कि निश्चित तौर पर न तो कुन्तल के साथ होगा और न ही क्रोचे के साथ, जिन्होंने कलात्मक सौन्दर्य को केवल इतना ही मानते हैं कि - An Aesthetic fact is 'form and nothing else.'" ¹⁶

कुन्तल के वक्रोक्तिवाद में यहाँ तक तो सही है कि "वक्रोक्तिरेव वेदगध्य" लेकिन जब यही विदगध्यता खिलवाड़ का रूप ले लेती है और काव्य वस्तु को अलक्षित करते हुए उसके कथन शैली को ही महत्व देती है तो सारी गड़बड़ शुरू होती है। नि सन्देह कोई भी कवि अपनी विदगध्यता के कारण ही दूसरे कवि से अलग है लेकिन जब उसी कवि का मूल्यांकन करना समीक्षक शुरू करता है तो उसे अद्वितीयता के लिहाज से नहीं बल्कि पूरी साहित्यिक परम्परा में और व्यापक मानवीय सन्दर्भों में ही करता है। कविता की इसी ठोस समझ के कारण ही शुक्ल जी ने नवीन चन्द्रसेन को खारिज किया जिन्होंने कवि कौशल द्वारा परम्परित खल चरित्र "मेघनाद" की "ह्वाइट वासिंग" का प्रयास किया।

मुक्तिबोध ने शीतयुद्धकालीन जिन प्रक्रियावादी साहित्य-सिद्धान्तों को परिगणित किया है उनमें - {1} सौन्दर्यानुभूति और वास्तविक जीवनानुभवों की समान्तर गति" का सिद्धान्त

॥2॥ "कला की ऑटोनामी" का सिद्धान्त

॥३॥ आधुनिक भावबोध का सिद्धान्त

॥4॥ लघु मानव की अवधारणा

॥5॥ व्यक्ति स्वातन्त्र्य का सिद्धान्त",¹⁷ मुख्य है। उन्होंने इन सभी की कड़ी भर्त्सना की और इन सिद्धान्तों के मूल में जनवाद के मुखर विरोध को लक्षित किया। इन सभी सिद्धान्तों का मुख्य स्रोत "कला की ऑटोनामी" का ही सिद्धान्त है। लेकिन स्वायत्ता के इस सवाल को आई०ए० रिचर्ड्स, जान क्रो रैसम तथा एफ० आर० लिविस की स्वायत्ता सम्बन्धी समझ से अलग कर ही देखा जाना चाहिए। क्योंकि इन तीनों ने ही काव्य वस्तु की व्याख्या करने के लिए "बाह्य सन्दर्भों" को एकदम गैर जरूरी नहीं समझा, इस तरह से "नई समीक्षा" में भी दो खेमे हो जाते हैं एक - वह जो कला की स्वायत्ता को लेते हुए उससे भी अधिक प्रमुखता कहीं न कहीं जनवादिता तथा मानववादी अवधारणाओं के विरोध को देता है जबकि दूसरा खेमा जिसके नेता आई०ए० रिचर्ड्स थे साहित्य का मूल्यांकन मूल्यों के आधार पर करने की पुरजोर वकालत करते हैं। इतना तो निश्चित है कि मूल्यों की कसौटी समाज है, कला स्वयं नहीं है। अतः इस दृष्टिकोण से कला की समीक्षा के लिए कला से बाहर जाना अनिवार्य हो जाता है।

आई० ए० रिचर्ड्स को हिन्दी साहित्य में प्रतिष्ठापित करने का श्रेय आचार्य शुक्ल को है। इस सन्दर्भ में देखने की बात यह है कि नई समीक्षा का ध्येय वाक्य "कला की स्वायत्ता" के पुरजोर समर्थक आई० ए० रिचर्ड्स को शुक्ल जी ने कलावादियों की "कला की स्वायत्ता" जिसका मूल मंत्र "आर्ट फार आर्ट सेक" था, का खण्डन करने के लिए ही किया, रिचर्ड्स ने स्पष्ट लिखा है कि - "यह सिद्धान्त कविता को जीवन से अलग समझने का आग्रह करता है। x x x x x x x x x x x x x x x x"

जो कुछ काव्यानुभव होता है वह जीवन से ही होकर आता है। काव्य जगत की शेष जगत से भिन्न कोई सत्ता नहीं है और न उसके कोई अलौकिक या विशेष नियम है। उसकी योजना बिल्कुल वैसे ही अनुभवों से हुआ करती है जैसे और सब अनुभव होते हैं।¹⁸

इसका मतलब यह है कि नई समीक्षा के मूल्यवादी समीक्षकों की कला की स्वायत्ता की अवधारणा, एकदम वही नहीं है जो उसके अन्य समीक्षकों अथवा कलावादी सिद्धान्तकारों, जैसे क्रोचे एवं ब्रैडलेड स्वायत्ता सम्बन्धी समझ। इन्हीं मूल्यवादी समीक्षकों में ही मुक्तिबोध का स्थान भी निर्धारित किया जा सकता है। उन्होंने समाज एवं साहित्य के ढहते मूल्यों पर जहाँ गहरी चिन्ता जताई है वहीं वे उभरते जनवादी मूल्यों तथा ताकतों के प्रति आश्वस्त और प्रसन्न भी हैं लिखते हैं कि "सामान्य जनो की अपार आध्यात्मिक और बौद्धिक क्षमता में यदि हमारा विश्वास है, हमारी आस्था है तो हम अपने ही पिता के सच्चे पुत्र होंगे।"¹⁹

मुक्तिबोध ने शीत युद्धकालीन जिन साहित्य सिद्धान्तों को लक्षित किया उनके व्यापक प्रभाव के कारण — "हिन्दी में ऐसे समीक्षक-विचारक भी सामने आए जिन्होंने न केवल प्रगतिवादी विचारकों की भूलों का फायदा उठाया, वरन् वे साहित्य में ऐसी विचारधारा का विकास करने लगे, जिसका उद्देश्य लेखक को उस वास्तविक जीवन-संघर्ष में प्राप्त जीवन-मूल्यों से हटाकर, सम्पूर्ण व्यक्ति केन्द्र बनाने का था।"²⁰

ऐसे सिद्धान्तकारों, जिनका प्रभाव प्रगतिवादी आन्दोलन को क्षीण करके उनके साहित्य के मार्ग को अवरुद्ध कर देना था, के वैचारिक गुरु नई समीक्षा के जनक टी.एस. इलियट हैं। जैसा कि डॉ० निर्मल जैन ने "नई समीक्षा के प्रतिमान" में टी.एस. इलियट के निबन्ध संग्रह "सेक्रेडवुड" [1920] ई० से ही नई समीक्षा की शुरुआत मानी है। लेकिन दिलचस्प यह है कि उसे चार साल बाद आए आई.ए. रिचर्ड्स "प्रिंसिपल ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म" [1924] ई० हिन्दी में पहले प्रवक्ता हुए, वही पर तब तक नई समीक्षा के जनक

होता है, और जितना बड़ा कलाकार होता है, उतना ही भारी यह अन्तर होता है। x
शेखर में मेलपन कुछ अधिक है, इलियट का आदर्श जिसकी महानता मैं मानता हूँ मुझसे नहीं निभ सका है।”²¹

यह आकस्मिक नहीं कि जिस समय इलियट के नाम की चर्चा हिन्दी जगत में हुयी लगभग उसी समय की निराला द्वारा रचित कविता "कुकुरमुत्ता" में इनके ऊपर स्पष्ट व्यंग्य किया गया। कुकुरमुत्ता का रचना काल 40 से लेकर 41 के बीच का है, हालाँकि इस रचना की ठीक-ठीक रचना तिथि 3-4-41 दी हुई है²²

निराला ने लिखा कि

कही का रोड़ा कही का पत्थर,
टी एस इलियट ने जैसे दे मारा
पढ़ने वालों ने भी जिगर पर रखकर
हाथ, कहा, "लिख दिया जहाँ सारा।"²³

यह भी महज सयोग नहीं है कि कला की स्वायत्ता के नाम पर साहित्य समीक्षा के लिए लेखक के परिवेश और उसकी जीवनी दोनों से ही मुँह मोड़ लेने की "नई समीक्षा" वालों ने सुझाव दिया जिसका मतलब साफ

था कि कवि के भोगे गए जीवन को कलात्मक - जीवन से पृथक कर देना। लेकिन यह भोगा गया जीवन रचनाकार को दूसरे रचनाकार से जहाँ विलगता है, वही पर उसके अनुभव को और भी अधिक गंझिन बनाता है। क्या वजह है कि कबीर अपने समाज की इतनी तीव्र आलोचना करते हैं? तुलसी के सामने जो सामाजिक मर्यादावादी मुहिम थी, क्या उसमें जीवनगत कटुताओं का भी हाथ नहीं था? घनानन्द की प्रेम की पीर के पीछे कौन सा "स्रष्टा मन" और "भोक्तामन" का पार्टिशन बोल रहा है? प्रेमचन्द के कथा साहित्य और अज्ञेय के कथा साहित्य में आए चरित्रों के पीछे क्या लेखक का वास्तविक यथार्थ [भोग गया] नहीं है? इन सभी प्रश्नों का हमें कवि-जीवन में ही गहरे झाँकने पर मिल सकता है? अतः कला में वास्तविक धार लाने के लिए दृष्टाभाव तथा भोक्ताभाव का ऐक्य अपरिहार्य है। "अज्ञेय" जैसे कलावादियों ने भी "कलात्मक क्षण" तथा इलियट के "इण्डिविजुअल टैलेन्ट" से बेहद प्रभावित होने के बावजूद भी "शेखर . एक जीवन" को उस आत्मपरकता से बाहर नहीं निकाल पाए जिसे वे सैद्धान्तिक तौर पर साहित्य के लिए घातक मानते रहे और अन्ततः यह लिखने पर मजबूर हुए कि - "शेखर निस्संदेह एक व्यक्ति का अभिन्नतम निजी दस्तावेज है"²⁴ और भी तमाम बातें हैं जो अज्ञेय को आत्मपरक शैली का कथाकार घोषित करने के लिए काफी हैं जैसे - "वेदना में शक्ति है, जो दृष्टि देती है। जो यातना में है, वह दृष्टा हो सकता है।" × और कौन जाने, आज के युग में जब हम, आप सभी संश्लिष्ट चरित्र हैं, तब आप पाए कि आपके भीतर भी कहीं पर एक शेखर है।²⁵ उपरोक्त पहले कथन "वेदना" का जो जिक्र है वह आत्मपरक होने के बावजूद कहीं न कहीं समाज प्रदत्त भी है। अब यह अलग है कि वेदना का जो स्वरूप अज्ञेय ने अपने संवेदनात्मक उद्देश्य के अनुसार खड़ा है वह उनकी निजी जिन्दगी, वर्गीय स्थिति से बहुत गहरे जुड़ा है? संक्षेप में यह कहना है कि जिस आत्मपरक साहित्य साहित्य के खिलाफ यह सिद्धान्त [“भोक्तामन” एवं “स्रष्टामन” के पार्टिशन] वाला हिन्दी जगत में प्रतिष्ठित करने का प्रयत्न हुआ वह हद तक असफल रहा। और हो भी क्यों न, जब नव्य-समीक्षा के काल में ही परवर्ती नव्य

समीक्षकों को "कला की स्वायत्ता" का सवाल कमजोर और अतिवादी लगा तो क्लीथ ब्रक्स ने कहा - "यदि हम कविता के तनावों और समाहितियों को सही ढंग से समझना चाहते हैं तो हमें कविता के बाहर जाने के लिए बाध्य होना पड़ेगा।" 26

मुक्तिबोध ने लिखा है कि - "वर्तमान युग, मूलतः आलोचना का युग है। अपनी-अपनी चेतना के अनुसार, और चारित्रिक गुणों के अनुसार, यह आलोचना चलती रहती है। मन ही मन जीवन व्याख्या के सूत्र चलते रहते हैं - विशेषकर, दुःख, संताप, कष्ट, भयानक निराशा और अगतिकता की स्थिति में ऊपर के अज्ञेय-कथन में आए वेदनात्मक और इस उद्घरण में आया दुःख विफलता, का वेदनावाद वही नहीं है बल्कि इसकी व्याख्या में "अपनी चेतना" और "चारित्रिक गुणों" का योग है, जो कही न कहीं प्रतिबद्धता और मानवीय आस्था के सवाल से गहरे जुड़ा है। मुक्तिबोध के साहित्यिक चिंतन में प्रतिबद्धता का सवाल वे "पक्षधरता" के रूप में भी व्याख्यायित करते हैं बड़े ही महत्व का है। क्योंकि उनकी साहित्यिक-सम्यक और साहित्य के विषय में उनकी चिन्ता का धरातल यही और यहीं से शुरू होता है कि- "पार्टनर आप है कहाँ? किस ओर खड़े हैं? यही वह बिन्दु है जहाँ वे दार्शनिक तौर पर मार्क्सवादी तथा मानववादी हैं। उनकी पक्षधरता जिसे वे "साहित्यिक-विवेक" भी कहते हैं - मूलतः "जीवन-विवेक" से ही जुड़ा हुआ है। मुक्तिबोध की यह पक्षधरता केवल हिन्दी-क्षेत्र तक ही सीमित न होकर ससार के विस्तृत साहित्यिक धरातल को छूती है। जैसे - आचार्य शुक्ल ने परिवारवादी, लोकधर्म, राष्ट्रधर्म से होते हुए विश्व धर्म तक पहुँचे नायक को महानायक या "मर्यादा पुरुषोत्तम" माना है कुछ वैसा ही मुक्तिबोध के आत्मचेतस और विश्वचेतस की भावना भी है। उनकी आत्मचेतन्यता जहाँ अपने ही देश के विविध भाषा-भाषी लेकिन मानवीय-प्रतिबद्धता से स्नात लोगों से जुड़ी है वहीं पर वे ससार के किसी भी क्षेत्र किसी भी भाषा से जुड़े रचनाकार अथवा मनुष्यों से अपनी गहरी सहानुभूति जताते हैं, जो कही न कही मानवता की हित चिन्ता में दत्तचित्त हैं। उनके साहित्य सृजन और चिन्तन में इस पक्ष

ध्यान देने की बात यह है कि वह केवल "विचारधारा" को ही अपनी प्रतिबद्धता में शामिल नहीं करते बल्कि उनका जो मूल स्रोत है "जीवन धारा" उसको भी शामिल करते हैं। जिसका मतलब है कि विचारधारा के रूप में किसी चीज को, सिद्धान्त को अपनाना और बात है जबकि जीवन में उस विचार की व्यावहारिकता लाना दूसरी बात है। अतः साहित्य की मूल्य वृत्ता और पूर्णता के लिए जो सबसे जरूरी बात है वह जीवनगत और कलागत सिद्धान्तों का ऐक्य।

मुक्तिबोध ने एक जगह लिखा है कि - "आलोचना दो प्रकार की होती है, एक रूप की दूसरी तत्व की। महत्वपूर्ण बात यह है कि रूप अपनी स्थिति के लिए तत्व पर ही अवलम्बित होता है। तत्व अपने प्रकट होने की प्रक्रिया में रूप निर्धारित और विकसित करता है। इसलिए तत्व की आलोचना रूप की आलोचना से अधिक मूलभूत है। आपत्ति की जाएगी कि यह तत्व, जो समीक्षा का विषय है, साहित्यिक तत्व है (साहित्य में प्रकट तत्व है) न कि जीवन में जिया जाने वाला तत्व। जीवन में जिए जाने वाले तत्व साहित्यिक समीक्षा के क्षेत्र से बाहर की चीज है। यह आपत्ति एकदम निराधार है। साहित्य में प्रकट तत्व की सत्यता की जाँच की कसौटी क्या है? सिद्धान्त? समीक्षक की कल्पनाएं? नहीं, बिल्कुल नहीं। साहित्य में प्रकट तत्व की जाँच की कसौटी है - वास्तविक जीवन में पाए जाने वाले तत्व। इसी कसौटी के आधार पर हम कह सकते हैं कि अमुक कवि के आँसू वास्तविक करुणा नहीं, करुणा की विकासपूर्ण कल्पना है।

× पात्रों की चरित्र

स्वाभाविकता या कृत्रिमता हम वास्तविक जीवन के अपने अनुभवों से ही घोषित करते हैं।"29

इस लम्बे उद्धरण में मुक्तिबोध का जो मूल आशय है वह यह कि कलावादी विचारकों द्वारा कृति की निर्विकल्पना स्वतन्त्रता की बात एक दम निरर्थक है, क्योंकि रूप अर्थात् कला की वस्तुगतता उसके तत्त्व अर्थात् कथ्य पर ही निर्भर है। इस सन्दर्भ में वह छायावादी आलोचकों की खबर भी लेते जान पड़ते हैं जिसमें कथ्य को रूप से तद्वत सत्य को सौन्दर्य से पृथक् करके देखने की एकांगी समीक्षा पद्धति शुरू की गई। यद्यपि मुक्तिबोध ने "तत्त्व" को "रूप" से अधिक महत्वपूर्ण माना है, लेकिन उनके कहने का आशय यह है कि तत्त्वानुसार ही "रूप" अपना स्वरूप ग्रहण करता है। इसलिए वे कला की "ऑटोनामी" के नाम पर कला की निर्विकल्पक स्वतन्त्रता की मुखालफत करते हैं। उन्होंने कला की "सापेक्ष स्वायत्तता" को अधिक महत्वपूर्ण माना है लिखते हैं कि - "कला का अपना स्वायत्तता क्षेत्र है, किन्तु उसकी यह स्वतन्त्रता जीवन सापेक्ष है।"30

अपनी इस युक्ति के लिए उन्होंने प्रकृति का जो रूपक प्रस्तुत किया है उसमें उन्होंने बताया है कि प्रकृति में जैसे फल और फूल की अपनी स्वायत्तता होती है, लेकिन इस स्वायत्तता को अभिसिञ्चन करने के लिए वृक्ष के प्रत्येक अवयव को अपना योग देना होता है, दूसरे शब्दों में फूल अपने अस्तित्व के लिए सारे वृक्ष पर निर्भर करता है, उसी प्रकार कला की स्वायत्तता, जीवन पर निर्भर करती है। इसीलिए वे कला की समीक्षा के लिए जीवन के संवेदनात्मक ज्ञान को अधिक महत्वपूर्ण मानते हैं। जब तक समीक्षक में इसका अभाव होगा, साहित्य की समीक्षा या तो मात्र सैद्धान्तिक होगी अथवा खोखली।

डॉ० नामवर सिंह ने मुक्तिबोध साहित्य के मूल में जो "निषेधों का निषेध" अथवा "हर तरह के अलग-अलग की विरुद्धता" लक्षित की है वह एकदम युक्तिसंगत है, क्योंकि मुक्तिबोध का साहित्यिक विवेक साहित्य को कभी भी

एकांगी अर्थों में नहीं ग्रहण करता, बल्कि उसको पूरी समग्रता में ही देखने, परखने का हिमायती है। जबवे लिखते हैं कि - "साहित्य समीक्षा के मूल बीज वास्तविक जीवन में तजुर्बे के बतौर उपलब्ध होने वाले ज्ञान सवेदना और सवेदनात्मक ज्ञान में ही है। इस ज्ञानसवेदन और सवेदन ज्ञान के परे जाने वाली "समीक्षा" में न "ईक्षा" यानी देखना या दृष्टि है और न सम्यकता।"³¹

तो जाहिरा तौर पर वे यह भी कह रहे हैं कि साहित्य को विवेचित करने वाली ऐसी खडित दृष्टि नहीं चलने वाली है जिसमें चेतना को बुद्धि से तथा सवेदना या भावना को हृदय से जोड़ कर देखा जाता है। दरअसल उन्हें "ज्ञानात्मक सवेदन" और "सवेदनात्मक ज्ञान" जैसे सश्लिष्ट पद गढ़ने की जरूरत भी इसीलिए महसूस हुई कि वे बुद्धि और हृदय के द्वैत को मानने वालों में से नहीं थे। उन्होंने इनकी मूल एकात्मता का न केवल अन्तर्महत्त्व समझा, बल्कि उस समीक्षा को भी सर्वश्रेष्ठ माना जो - "सवेदनात्मक जीवन के सत्य उद्घाटित करते हुए लेखक को अपने वस्तुसत्त्यों से अधिक परिचित सचेत करती है।"³² दरअसल मुक्तिबोध हमारी उस गौरवशाली आलोचना परम्परा की एक कड़ी है जो आचार्य रामचन्द्र शुक्ल से प्रारम्भ हुई थी। आचार्य शुक्ल ने भी जीवन से निरपेक्ष किसी साहित्य की कल्पना नहीं मानी। यही वजह है कि वे अपने निबन्ध "साधारणीकरण और व्यक्तिवैचित्र्यवाद" में प्रसिद्ध योरोपीय कलावादी विचारक "डंटन" के "ड्रामैटिक आब्जल्यूट विजन" का खण्डन करते हैं। डंटन महोदय ने अपनी काव्य मीमांसा में यह बताने का प्रयास किया था कि साधारण कवि लोग "सापेक्ष दृष्टि" से अपनी प्रवृत्ति के अनुसार, चरित्रों का चित्रण करते हैं अर्थात् यह कि प्रायः कवि या नाटककार अपने सृजित पात्रों की उक्तियों की कल्पना अपनी परिस्थितियों तथा वर्गीय आधार पर ही करते हैं। कविगण वास्तव में यह अनुमान करते हैं कि यदि वे उक्त पात्र की जगह होते तो कैसा बर्ताव करते। जिसका मतलब यह है कि डंटन की दृष्टि में कवि पात्रों के विकल्प के रूप में प्रस्तुत होता है। लेकिन वे ऐसे असाधारण (अद्वितीय) कवियों को भी मानते हैं जो समस्त सांसारिक गतिविधियों से निरपेक्ष रहते हुए एक ऐसे संसार का सृजन करते हैं

जो नरक्षेत्र में नहीं पाया जाता, "इसी अद्वितीय प्रकृति के चित्रण" को डटन ने कवि की नाटकीय या निरपेक्ष दृष्टि

का सूचक और काव्य-कला का चरमउत्कर्ष माना है।³³ कहने की आवश्यकता नहीं कि साहित्य में यह निरपेक्षता न तो तब ही वरेण्य थी और न अब ही।

मुक्तिबोध ने आलोचना के केन्द्रीय तन्तु के रूप में जिस "ज्ञानात्मक सवेदन" और "सवेदनात्मक ज्ञान" की एका को लक्ष्य किया है शुक्ल जी ने इसका संकेत बहुत पहले ही दिया था, उन्होंने लिखा है कि - "ज्ञान-प्रसार के भीतर ही भाव प्रसार होता है। आरम्भ में मनुष्य की चेतनसत्ता अधिकतर इन्द्रिय ज्ञान के समष्टि के रूप में ही रही। फिर ज्यो-ज्यो अतःकरण का विकास होता गया और सभ्यता बढ़ती गई त्यों-त्यों मनुष्य का ज्ञान बुद्धि व्यवसायात्मक होता गया। अब मनुष्य का ज्ञान क्षेत्र बुद्धि व्यवसायात्मक या विचारात्मक होकर बहुत ही विस्तृत हो गया है। अतः उसके विस्तार के साथ हमें अपने हृदय का विस्तार भी बढ़ाना पड़ेगा।"³⁴

मुक्तिबोध ने कामायनी की व्यावहारिक आलोचना करते हुए जिस आलोचनात्मक हथियार को लिया है वह "फैटेसी" है जिसके विषय में उनका मानना है कि यह एक भाववादी शैली है, लेकिन इसी भाववाद के माध्यम से उन्होंने कामायनी की जो तहकीकात की है वह अद्भुत है। इस माध्यम से मुक्तिबोध ने दिखाना चाहा है कि भाववादी तरीके से भी वस्तुवाद की समीक्षा की जा सकती है, जो कि मुक्तिबोध का सैद्धान्तिक समीक्षा में एक बड़ा योगदान है।

षष्ठ अध्याय

मुक्तिबोध की समीक्षा दृष्टि

मुक्तिबोध की समीक्षा दृष्टि

व्यावहारिक समीक्षा -

जैसा कि मुक्तिबोध ने अपनी एक पुस्तक की भूमिका में लिखा है कि - "मैं, मुख्यतः विचारक न होकर केवल कवि हूँ। किन्तु, आज का युग ऐसा है कि विभिन्न विषयों पर उसे भी मनोमन्थन करना पड़ता है। अपने काव्यजीवन की यात्रा में मुझे जो चिन्तन करना पड़ा, वह विज्ञ पाठकों के समक्ष प्रस्तुत कर रहा हूँ। उन्हें, संभवतः, शास्त्रीय दृष्टिकोण से पूर्ण सुसंगत नहीं माना जा सकता फिर भी, नवीन युग की नवीन साहित्य-प्रक्रियाओं को, उनके प्रेरक तत्वों और उनके प्रति मेरा वैचारिक प्रतिक्रियाओं को मैंने इन निबन्धों में विभिन्न प्रकार से प्रकट किया है।"³⁵

यह सन्दर्भ वस्तुतः उनकी नेकनीयती का ही सबूत है जिसमें उन्होंने "विचारक" होने का दावा नहीं किया है बावजूद इसके कि मध्यकालीन भक्ति साहित्य से लेकर नई कविता तक के कई आयामों पर उन्होंने विधिवत विचार किया है। यद्यपि वे अपने विचारों में "शास्त्रीय सुसंगतता" का भी दावा नहीं करते किन्तु यह एक तथ्य है कि समीक्षा के क्षेत्र में उनके द्वारा जो भी विचार किया गया है वह एक तार्किकता एवं संगति की ही खोज है। दरअसल किसी भी ऐसे सिद्धान्तों से, जो या तो तथ्यों पर पर्दा डालते हों अथवा वस्तुओं की व्याख्या एकांगी करते हों, अपनी चूल न बिठा पाने के कारण ही उन्हें बराबर "मनोमन्थन" करना पड़ा जो जाहिरा तौर पर निष्कर्ष के रूप में न केवल विचारोत्तेजक बल्कि सत्य के कहीं अधिक नजदीक है। वे आलोचकों को "साहित्य का दरोगा" मानते हैं।³⁶ लेकिन

आलोचना

के क्षेत्र में साहित्यिक दरोगापने के खिलाफ हैं। यद्यपि यह एक बड़ा दायित्व है, किन्तु जिस हिसाब से यह दायित्व बड़ा है, उसके लिहाज से शायद आलोचक में उसका बोध नहीं है। आलोचक कभी भी यह नहीं सोचता कि वह जो कुछ अमुक साहित्य के विषय में कह रहा है, अथवा उसकी जो धारणा है, उसके अलावा भी दृष्टि हा सकती है, और बहुत बार तो यही दृष्टिभेद साहित्य में

विवादों को जन्म देती है, लेकिन इन सबमें जो बात अधिक जरूरी है, वह कवि या लेखक के साथ न्याय उसकी रचनाओं में न्याय। रचनाओं से न्याय का मतलब लेखक की हॉ में हॉ मिलाना नहीं बल्कि मानवता के सचित आलोक में पूरी निगरानी से उसकी जाँच। इस निगरानी के लिए आलोचक में जिस गंभीर तैयारी की महती भूमिका होती है वह कभी-कभी उसके ही द्वारा गढ़े गए सिद्धान्तों से उसके पूर्वाग्रहों से टकरा कर खण्ड हो जाती है। जबकि इसके विपरीत लेखक या कि - "एक सच्चा लेखक जितनी बड़ी जिम्मेदारी अपने सिर पर ले लेता है, स्वयं को उतना अधिक तुच्छ अनुभव करता है। उसे अपनी अक्षमता और आत्म सीमा का साक्षात् बोध होता है। × × × × × × × × × × × × × × × × वह खूब जानता है कि उसने जो कुछ वस्तुतः सम्पन्न किया है उससे भी अच्छा किया जा सकता था।"37

पीछे के उद्धरण में मुक्तिबोध द्वारा जिस "वैचारिक-प्रतिक्रिया" का जिक्र आलोचना के सन्दर्भ में आया है उसके लिए "वस्तु तत्त्व" का महत्व असंदिग्ध है जिसमें कवि का दृष्टिकोण भी शामिल होता है। संक्षेप में यह कि कवि या लेखक अपने दृष्टिकोण से ही किसी वस्तु "तथ्य" के प्रति मानसिक प्रतिक्रिया करता है। आगे वे इस तथ्य को कलाकार की व्यक्तिगत ईमानदारी से जोड़ते हुए लिखते हैं कि - "व्यक्तिगत ईमानदारी वह जहाँ लेखक वस्तु का वस्तुमूलक आकलन करते हुए उस आकलन के आधार पर वस्तु तत्त्व के प्रति मानसिक प्रतिक्रिया करे।"38

असल में आलोचना के सम्बन्ध में "व्यक्तिगत ईमानदारी" तब और भी जरूरी हो जाती है जबकि - "आलोचना हमेशा तटस्थ और निष्पक्ष नहीं हुआ करती। वह बहुधा दृष्टि की बजाय मात्र एक भावावेश होती है और दिल का किमियागर उस भावावेश पर बनावटी आँखें जड़ देती है। उसकी किमियागरी इतनी भयानक होती है कि वह हमारी सूरत बन्दर जैसी बना देती है जब कि हम खुद अपनी इस समझ के गिरफ्त में रहते हैं कि हमारा चेहरा बहुत सुन्दर है। मतलब यह कि मेरा ख्याल है कि अधी श्रद्धा से अन्धी आलोचना एक भयकर चीज है।"39

मुक्तिबोध के वैचारिक विरोधी तक उनके व्यक्तित्व की सहजता तथा सरसता के कायल है। तथा यह स्वीकार करने में किसी को गुरेज नहीं हो सकता कि - "एज ए ह्यूमन बीइंग उनमें अनेक बातों के बावजूद ग्रेटनेस के लक्षण थे x x x x x x x x x x x x x x x व्यक्तिश आइडिलिस्टिक थे फैंक्चुवल नहीं। विचारत बौद्धिक और विश्लेषक। इस प्रकार एक टेंशन बनता था, सेल्फ एलिऐनेशन घेरता था।"40

तो जिस "आईडियल" और "फैंक्चुवल" की बात उनके अनुज शरच्चन्द्र जी करते हैं - "उसकी जाँच जिन्दगी के खाँचे में ही करनी जरूरी हो जाती है। आइडियल का "फैक्ट" के साथ क्या अन्त सम्बन्ध है? और क्या फैक्ट का आइडियल से कोई द्वन्द्व भी है? ऐसे प्रश्नों का जवाब दुनियादार होकर ही दिया जा सकता है। यदि हम बुद्धि को इतनी घटिया चीज न मानें जो पग-पग पर समझौता करती चलती है, तो उसका आदर्श से कोई द्वन्द्व नहीं हो सकता किन्तु जिन्दगी में कुछ पाने के लिए, तथाकथित सफलता ही पाने के लिए बुद्धि को यदि गिरवी रखना पड़े तो व्यक्ति और समाज के इस "फैंक्चुवलनेस" को किस बात का प्रतीक कहा जा सकता है? निराला के सन्दर्भ में दूधनाथ जी ने सच्चे रचनाकार और रचना की जिस अन्त-सूत्रता की ओर ध्यान दिया है वह बेशक कलाकार की समझौता परस्ती को खारिज करती है - "मुझे लगता है कि एक बार पूरी तौर पर रचना के प्रति अपने समर्पण के बाद, व्यक्ति कोई भी दूसरी जिम्मेदारी सच्चो मायनो में और मुकम्मल तौर पर नहीं निभा सकता। वह कोशिश कर सकता है, वह एक सन्तुलन बनाए रखने का उत्कट प्रयत्न कर सकता है, लेकिन अक्सर वह अपने को इसमें असफल पाता है। इसके लिए उसे दोषी भी नहीं ठहराया जा सकता। कला रचना के प्रति एकान्त समर्पण के प्रति एकान्त समर्पण की अंतिम परिणति यही होती है। यह जीभ पर अपने ही खून का स्वाद लगने की तत्परता है, यह लगातार, अनवरत, निरन्तर अपने को ही खाते रहना है।"41

तो जिन अर्थों में हम "समझदारी" को आँकते और समझते हैं उसका एक अर्थ है - सच्चाई से एकबारगी मुक्त हो जाना, जरा सा दबाव पड़ा कि झुक जाना, शक्तिशाली की हॉ में हॉ मिलाना और गाहे-बगाहे भड़कना। इस सम्बन्ध में मुक्तिबोध का यह उद्धरण काफी दिलचस्प है - "तो इस प्रकार के वातावरण में फिट होने के लिए हमारी समझदारी का यह तकाजा होता है कि किसी न किसी शैतान से समझौता करके गधे को भी काका कहो। बड़े-बड़े बड़े-बड़े आदर्शवादी आज रावण के यहाँ पानी भरते हैं, और हॉ में हॉ मिलाते हैं। बड़े प्रगतिशील महानुभाव भी इस मर्ज में गिरफ्तार हैं। जो व्यक्ति रावण के यहाँ पानी भरने से इकार करता है उसके बच्चे मारे-मारे फिरते हैं। और आप जानते हैं कि ख्याति प्राप्त यशोदीप्त प्रगतिशील महानुभाव भी 'मैं सबकी नहीं कह सकता' उन पर हँस पड़ते हैं या कभी-कभी तुच्छ के प्रति दया के भाव से परिलुप्त हो उठते हैं। तो, संक्षेप में, जो व्यक्ति फटेहाल और फटीचर है, उसे मान्यता देने के लिए कोई तैयार नहीं चाहे वह कितना ही नैतिक क्यों न हो।" 42

तो जिस "टेशन" और "सेल्फ एलियनेशन" की बात शरच्चन्द्र मुक्तिबोध करते हैं वह एक विशेष टाइप के लोगो में ही हो सकता है, जिनमें हृदय और बुद्धि का समन्वय नहीं है, जो बुद्धि को हृदय से अलग कर एक जगह आते हैं, तो दूसरी जगह हृदय की बुद्धि से।

मुक्तिबोध की समीक्षात्मक दृष्टि के विश्लेषण में उनके जीवन और परिवेश का तथा उसके विषय में उनकी सोच का एक हल्का सा "टच" अवान्तर प्रसंग नहीं है बल्कि रचनाकार को उसकी समग्रता से विश्लेषित करने का उपक्रम है।

मुक्तिबोध ने "नई कविता" का "आत्मसंघर्ष" तथा "नए साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र" "एक साहित्यिक की डायरी" जैसी पुस्तको में जो कुछ भी मनोमन्थन किया है वह "सैद्धान्तिक समीक्षा" का एक पहलू कहा जा सकता

है। अलावा इसके विभिन्न कवियों पर जैसे - पत, शमशेर, सुभद्रा कुमारी, त्रिलोचन, हरिशकर पारसाई, भारत-भूषण अग्रवाल, धर्मवीर भारती, कान्ता भारती तथा "दिनकर" पर जो अपनी लेखनी चलाई वह एक तरह से सैद्धान्तिक समीक्षा का ही व्यावहारिक पक्ष है। ऐसा इसलिए क्योंकि सिद्धान्तों के तहत वे जिस "मानव-मुक्ति" की बात अनेकशः चलाते हैं वही जब विवेचित कवियों में नहीं मिलता तो एक स्वाभाविक खीझ उनमें उठती है। यों तो साहित्य को विवेचित करने के विभिन्न दृष्टिकोण हो सकते हैं और होते भी हैं, किन्तु अपने सम्पूर्ण कलावादिता, मनोरञ्जन प्रधानता, के अलावा जो उसका सदेश है वह ही सही कसौटी कही जा सकती है। यह "सदेश" अपने पूरे प्रभाव में तथा अंतिम निष्कर्षों में क्या है, उसी से मालूम होता है कि साहित्यकार ने वह जीवन दृष्टि कहाँ से प्राप्त की है, जो उसके सृजन में स्पन्दित है। इस लिहाज से मुक्तिबोध की आलोचनात्मक पद्धति, चाहे वह सैद्धान्तिक हो अथवा व्यावहारिक, कोई घालमेल नहीं है उसमें भी उनके जीवन और साहित्य विषयक अवधारणा का अद्वैत ही है।

सबसे पहले, कामायनी! क्योंकि इसकी मुक्तिबोध ने कई बार छिटपुट रूप से लेकर विस्तृत पुस्तकाकार समीक्षा की है। इसके पहले कि "कामायनी : एक पुनर्विचार" को विश्लेषित किया जाय। डॉ० राम विलास शर्मा के उस वक्तव्य की जाँच आवश्यक हो जाती है, जिसमें उन्होंने प्रसाद और मुक्तिबोध के सम्बन्ध को व्याख्यायित करने का प्रयास किया है, और दिखाया है कि मुक्तिबोध का प्रसाद से जो भी सम्पर्क है उसके पीछे समर्थन और विरोध दोनों एक साथ चलता है। इस सन्दर्भ में उन्होंने मुक्तिबोध को ही उद्धृत किया है कि - "क्या यह नहीं जानना चाहिए कि परिवार में जिस व्यक्ति से प्रेम का प्रगाढ़ सम्बन्ध होता है [कभी-कभी बहुत बार भी] उसी से हृदय विदारक संघर्ष होते हैं।"⁴³ प्रगाढ़ प्रेम-सम्बन्ध और हृदय विदारक संघर्ष, दोनों का सह-अस्तित्व सम्भव है।

दूसरा उद्धरण जो डॉ० शर्मा ने लिया है - "उसका ठंडापन, उसके

फलस्वरूप हम दो के बीच की दूरी, दूरी का सतत भान और इस भान के बावजूद हम दोनों का नैकट्य परस्पर घनिष्ठता और इसके विपरीत दूरी के इस भान के कारण मेरे मन में केशव के विरुद्ध एक झख मारती हुई खीझ और चिड़चिड़ापन" इन सब बातों से मेरे अन्तःकरण में, केशव से मेरे सम्बन्धों की भावना विषम हो गई थी। सूत्र उलझ गए थे। मैं केशव को न तो पूर्णतः स्वीकृत कर सकता था न उसे अपनी जिन्दगी से हटा सकता था।"44

इन उद्देश्यों से डॉ० शर्मा ने इस मतलब का अनुसंधान किया कि मुक्तिबोध द्वारा जो प्रसाद कृत कामायनी की समीक्षा है वह अन्ततः "खीझ और चिड़चिड़ापन" का ही एक नतीजा है। दूसरा यह कि जिस भी व्यक्ति से दिल लगाया जाय उसकी आलोचना जुबानों पर क्या, दिल में भी लाना एक गुनाह ही है। किन्तु जैसा कि मुक्तिबोध ने स्वयं अपने एक कल्पित मित्र [सयोग से डॉ० शर्मा के उद्धरण में भी "केशव" नामक मित्र का जिक्र आ चुका है] का पुनर्संजन किया है जो एक "एम्बी बैलेन्स" का शिकार है और "एक ही व्यक्ति से तीव्र स्नेह और घृणा एक साथ"45 करता है।

किन्तु इसके आगे का वाक्य खण्डों में कितना गहरा व्यंग्य है यह कोई भी समझ सकता है लिखते हैं कि - "इस समय मेरे मित्र का चेहरा कटु और कठोर हो रहा था। मुझे यह साहस ही नहीं हुआ कि मैं उसके मित्र का नाम-धाम पूछूँ। वे उसके परम श्रद्धेय हैं। वह उन्हें लात मार सकता है, मैं नहीं।"46 ऐसा इसलिए कि - "श्रद्धेय की आलोचना करना भारतीय संस्कार के इतने विपरीत है कि कुछ मत पूछिए। हम अपने मन की सज्जनता को भीतर के आलोचक से अधिक प्रतिष्ठित बनाए रखते हैं। यह कितनी बड़ी आत्मवचना है। इस आत्मवचना का कोई पार नहीं।"47

तो जैसा कि मुक्तिबोध "कामायनी" के विषय में स्वयं भी स्वीकार करते हैं कि - "पिछले बीस वर्षों से मैं कामायनी का पठन-पाठन और अध्ययन करता आया हूँ।"48

यह उनके प्रसाद और कामायनी के प्रति "श्रद्धा" का परिचय है जबकि "कामायनी एक पुनर्विचार" उनके द्वारा उस "आत्मवंचना" से निकलने का एक उपाय है जो कामायनी के प्रकाशनान्तर विभिन्न भाववादी आलोचको ने फैलाई।

"कामायनी" के प्रकाशनान्तर आठ वर्षोंपरान्त मुक्तिबोध की अक्टूबर सन् 1945 तथा सितम्बर सन् 1946 में तीन खण्डों में "कामायनी कुछ नए विचार" नामक शीर्षक से लेखमाला "हंस" में प्रकाशित हुयी, जिनमें केवल "श्रद्धा" और "मनु" पर ही विचार किया गया। इस लेखमाला में "फैटेसी" का कही कोई जिक्र नहीं है, जिसे बाद में आधार बना कर मुक्तिबोध ने कामायनी का सर्वांग विवेचन किया। फिर भी, वे उस जमाने में भी कामायनी के "रूपकों" को नहीं पचा पाए। जैसा कि प्रसाद जी "कामायनी" के मुख्य पात्रों को मन, हृदय और बुद्धि का प्रतीक मानते हैं वैसा मुक्तिबोध को गवारा नहीं था। वे इन पात्रों के प्रतीकत्व से इकार नहीं करते, बल्कि इनको आधुनिक सभ्यता के - "किसी मूर्त यथार्थ के प्रतीक"⁴⁹ मानते हैं।

इस मूर्त यथार्थ को आगे बढ़ाते हुए उनका मानना है कि - "निस्संदेह श्रद्धा वर्तमान समाज में पाई जाने वाली सन्तोषमयी तथा आत्म सन्तोषमयी सरल-मना स्त्री की ही छाया है। तथा इडा दूसरे प्रकार की, सक्रिय कर्म, बुद्धिमती स्त्री का ही प्रतीक हो सकती है।

स्पष्ट रूप से वे श्रद्धा मनु तथा इडा को वैदिक आख्यान में विवेचित पात्रों से भिन्न कामायनी - पात्रों को मानते हैं इसीलिए वे इसको "देव-सभ्यता" की विवेचना भी नहीं मानते। जैसा कि नन्द दुलारे बाजपेयी जैसे आलोचकों का सुझाव है। मुक्तिबोध जी का मानना है कि ऐतिहासिक पात्र अपनी पूरी जीवन्तता में कथा-प्रसंग से अनुस्यूत होते हैं, वह जिस कालखण्ड की कथा होती है। जब कि कामायनी में वर्णित पात्रों की स्वाभाविकता, ऐतिहासिक पात्रों का पूरी तौर पर प्रतिनिधित्व नहीं कर

पाती, इसीलिए वे कहते हैं कि - "मान लीजिए, मनु मनु नहीं, सूबेदार है या मन्नालाल। स्वस्थ, शिक्षित, तरुण। श्रद्धा और इडा के स्थान पर कोई दूसरे आधुनिक नाम रख लीजिए। मुख्य बातों को रखकर, तथा इन नामों को वही चरित्र प्रदान करके, कहानी बढाइए। मालूम होगा कि कहानी सर्वथा आधुनिक है। ऐसे चरित्र सुप्राप्त हैं। घटनाएँ [मुख्य] सुप्राप्त हैं तथा मनु की ट्रेजिडी बहुत जगह मिल जाएगी।" 51

यह आकस्मिक नहीं कि इतिहास में रूपक का जब भी द्योल मिलाया गया है उसका स्वाद अवश्य ही बेतुका हो गया। कामायनी के पहले "पद्मावत" में इस तरह का वाक्या साहित्यिक तौर पर घटित हो चुका है। ध्यातव्य है कि पद्मावत का पूर्वार्द्ध काल्पनिक है, और उत्तरार्द्ध ऐतिहासिक। हालाँकि ऐतिहासिकता का भी कोई पुष्टा प्रमाण नहीं है, सिवाय पात्रों के नाम के। क्योंकि पद्मावत में अलाउद्दीन द्वारा चित्तौड़ पर आक्रमण का उद्देश्य जिस पद्मावती के मदमस्त सौन्दर्य को ठहराया गया है उसको अलाउद्दीन का राज-कवि अमीर खुसरो कही भी वर्णित नहीं करता, यदि इस तथ्य को यह कह कर कि - इससे अलाउद्दीन की प्रतिष्ठा को ठेस पहुँचती, खारिज करने का प्रयास किया गया, तो इस तथ्य को भी याद रखना जरूरी है कि उसी अमीर खुसरो ने देवल देवी और अलाउद्दीन के पुत्र के विवाह के अवसर पर एक "आशिका" लिखी थी। अतः हम कह सकते हैं कि समकालीन खुसरो द्वारा युद्धकालीन स्थिति के कारणों पर विचार न करना, जबकि उसके चार पाँच सौ साल बाद जायसी द्वारा इस कथा प्रसंग की उद्भावना, निश्चित ही पद्मावतकार का कोई हेतु ही था। पद्मावतकार का उद्देश्य ऐतिहासिक तथ्यों का निरूपण नहीं था, बल्कि लौकिक सत्ता के माध्यम से अन्योक्ति पद्धति द्वारा अध्यात्म की व्याख्या ही करना था। कारण यह कि जायसी के विषय में यह असंदिग्ध है कि वे कुछ चमत्कारी व्यक्तित्व के स्वामी थे तथा उनका मान-सम्मान एक सूफी संत के तौर पर भी होता रहा है। मध्यकालीन कवियों का जो भी काव्य सृजन है, वह

बहुत कुछ अलौकिक सत्ता के प्रति प्रपत्ति का ही भाव है। काव्य-तत्त्व तो उसमें बाद की बात है। अतः तुलसी और सूर से पहले के कवि जायसी का उद्देश्य केवल ऐतिहासिक अथवा अध्यात्मिक तत्त्व-विवेचन से लगा कर ही ऐतिहासिक तथ्य निरूपण, कुछ असमजस उत्पन्न करता है।

जब 16वीं सदी में जायसी द्वारा पद्मावत की कथा का संदेश अतः "सूफीज्म" का ही निरूपण था, तो बीसवीं सदी में प्रसाद जी द्वारा ऐतिहासिक तथ्यों वह भी "देव-सम्भ्यता" का विवेचन तब किया जाना, जबकि हमारा स्वतन्त्रता आन्दोलन अपने पूरे उफान पर था, मानना एक असंगत स्थिति में डालता है। कामायनी की व्याख्या यदि "प्रत्यभिज्ञा दर्शन" के आधार पर किया जाय तो यह मानना पड़ेगा कि 20वीं सदी में प्रसाद का उद्देश्य "शैविज्म" के "आनन्दवाद" की प्रतिष्ठा ही थी।

"कामायनी" को "कामायनी एक पुनर्विचार" के रूप में व्याख्यायित किया जाय, इससे पहले कथा के ऐतिहासिक स्रोत की एक जाँच अत्यन्त जरूरी हो जाती है। वह कौन सा आख्यान है, जहाँ कामायनी की जड़े फैली हैं।

यों तो "श्रद्धा" और "मनु" का प्रथमोल्लेख "ऋग्वेद" में मिलता है तथा मनु को "मानवों का पिता" कहा गया है। किन्तु वहाँ "श्रद्धा" और "मनु" को भाववाची संज्ञा ही माना जा सकता है। ऋग्वेद में "मनु" को प्रथम यज्ञ के सम्पादन का भी श्रेय है। किन्तु जिस "प्रलय" और "मनु" के अन्तस्सम्बन्ध को "कामायनी" का आधार बनाया गया है। वह कथाखण्ड "यजुर्वेद" के "शतपथ ब्राह्मण" में संक्षेप में इस प्रकार है -

"मनवे ह वै प्रातः । अवनेग्य मुदक माजुहु - यथेदं पाणिभ्यामवनेजलाय आहरत्ति एवम् । तस्या वनेनिजानस्य मत्स्य, पाणी आपेदे । स हास्मे वाचमुवाद - बिमृहि मा पारयिष्यामि त्वा" इति । × × × × × × × × × × × × - बहु प्रजया पशुभिर्भविष्यसि मामु भया काञ्चाशिषमाशासिष्यसे, सा ते सर्वसमर्द्धिष्यते" इति ।।"52

जिसका हिन्दी भावार्थ निम्न होगा - "एक सुबह मनु प्रार्थना से पहले हस्त प्रक्षलनार्थ पानी मँगवाते हैं। जिस लोटे में पानी डाला जाता है उसमें एक लघु-मत्स्य को यह कहते सुन कर कि "तुम मुझे पालो मैं अमुक समय पर होने वाले भीषण जल-प्लावन से तुम्हारी रक्षा करूँगा" आश्चर्य होता है। मनु ने वैसा ही किया जब उस भयकर जल-विप्लव की घड़ी आ गयी तो वह "महाझष" अपने वायदे के मुताबिक मनु की प्राण रक्षा करता हुआ हिमालय की उत्तुग चोटी पर ले जाकर छोड़ देता है। मनु अपने एकाकी जीवन को तथा भयानक जल-विप्लव को अवाक देखता रहता है। वह सन्तानोत्पत्ति के लिए उसी जल में पाक यज्ञ का आयोजन करता है। अनन्तर एक स्त्री का धृत क्षरण करते हुए उस जल से ही उदय होता है। सर्वप्रथम उसे मित्र और वरुण मिले जिनके प्रश्न के उत्तर में वह कहती है कि मैं मनु की पुत्री हूँ क्योंकि उसी के द्वारा किए गए पाक-यज्ञ से मेरा उद्भव हुआ है। मनु से वह इसके बाद मिलती है तथा उससे यह कहती है, कि तुमने मुझे उत्पन्न किया है अतः मैं तुम्हारे लिए आशीं (आशीर्वाद) हूँ। तुम मेरा प्रयोग करो। यदि तुम मेरा प्रयोग यज्ञ में करोगे तो बहुत से धन-धान्य तथा पुत्रवान हो जाओगे। जो कुछ तुम मुझसे माँगोगे वह सब कुछ तुम्हें प्राप्त होगा।"

इस संक्षिप्त कथा की कामायनी से तुलना करने पर मालूम होता है कि "चिन्ता सर्ग" में आया प्रलय और मनु (एक पुरुष) की चिन्ता हूबहू मिलती है जब कि प्रसाद द्वारा दो सर्गोपरान्त "कामायनी" (श्रद्धा) की अवतारणा उनकी मौलिक कल्पना तथा श्रद्धा के प्रति सहानुभूति का ही प्रदर्शन है, क्योंकि विश्व प्रलय की स्थिति में मनु को जो सर्वप्रथम स्त्री मिलती है वह है "इडा" जिसने अपने को "मनु" की पुत्री कहा है। कामायनीकार ने इसी इडा को मनु की द्वितीय संमिनी के रूप में पर्यवसित करने का प्रयास किया है। जो श्रद्धा, कामायनी में गंधार देश की राजकुमारी के रूप में चित्रित है उसे ही "महाभारत" में धर्म की पत्नी⁵³ कहा गया है।

इस पूरे विवेचन से स्पष्ट है कि प्रसाद जी ने मुख्य पात्रों की केवल ऐतिहासिक मरीचिका ही खड़ी की है जो समग्र रूप से न तो ऐतिहासिक सुसंगतता को प्राप्त करते हैं और न ही अपने भाववादी रूपों में ही संगति स्थापित कर पाते हैं। कारण यह कि यदि पात्रों का भाववादी सजा के तौर पर प्रयुक्त माना जाय तो उनके द्वारा सम्पादित कार्यों की वास्तविक संगति बाधित होती है, और यदि उन कार्यों को ही महत्व दिया जाय तो उनकी ऐतिहासिकता सदग्धि होती है। अतः केवल पात्रों के खण्ड चित्रों के आधार पर कामायनी को ऐतिहासिक महाकाव्य सिद्ध करने का उपक्रम कुछ वैसा ही है जैसे उसके प्रारम्भिक सर्गों के नामकरण - चिन्ता, आशा, श्रद्धा, काम, वासना, लज्जा कर्म तथा ईर्ष्या के आधार पर मनोवैज्ञानिक कहना, या कि उसके अंतिम सर्गों के आधार - निर्वेद, दर्शन, रहस्य, आनन्द, के आधार पर दार्शनिक सिद्ध करना। जैसा कि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भी बहुत पहले ही माना था कि - "यदि हम इस विशद काव्य की अन्तर्योजना पर न ध्यान दें, समान्वित रूप में कोई समन्वित प्रभाव न ढूँढें, श्रद्धा, काम, लज्जा, इडा, इत्यादि को अलग-अलग ले तो हमारे सामने बड़ी रमणीय चित्रमयी कल्पना, अभिव्यजना की अत्यन्त मनोरम पद्धति आती है।" 54

इसमें उन्होंने स्पष्ट तौर पर कामायनी की अंत संगति की स्थिति और अन्ततः उसके निष्कर्षों अर्थात् "आनन्दवाद" की स्थापना में भी असंगति ही दिखाई देती है। यह असंगति दरअसल कामायनी की भूमिका से शुरू होती है जिसमें प्रसाद जी लिखते हैं कि - "यह आख्यान इतना प्राचीन है कि इतिहास में रूपक का भी अद्भुत मिश्रण हो गया है। इसलिए मनु श्रद्धा और इडा इत्यादि अपना ऐतिहासिक अस्तित्व रखते हुए सांकेतिक अर्थ भी अभिव्यक्त करें तो मुझे कोई आपत्ति नहीं। मनु अर्थात् मन के दोनों पक्षों हृदय और मस्तिष्क का सम्बन्ध क्रमशः श्रद्धा और इडा से सरलता से लग जाता है।" 55

इस वक्तव्य में जिस भ्रम को प्रसाद जी ने सृजित किया है वह किसी भी रचनाकार के रचनात्मक उत्तरदायित्व हीनता का प्रबल दस्तावेज

है। क्योंकि वे जब यह कहते हैं कि "इतिहास में रूपक का भी अद्भुत मिश्रण हो गया है" तो स्पष्ट रूप से वह यह भी कह रहे हैं, कि यह मिश्रण स्वयं लेखक ने नहीं किया है। हलाँकि ऐसा होना, किसी भी बड़े कलाकार की कला-हैनियत को कम करता है, किन्तु यदि इसे भी कुछ ही पलों के लिए मान लिया जाय तो भी यह साबित होता है कि प्रसाद जी ने जिस सभ्यता और मानवीय इतिहास की समीक्षा प्रस्तुत की है उसका कुल उद्देश्य स्पष्ट तौर पर वायवी ही रहा। मुक्तिबोध इसे भी "कलात्मक फ़ाँड" का दूसरा नमूना मानते हैं, लिखते हैं कि - "यह फ़ाँड तब होता है, जब लेखक यह जानता ही नहीं कि वह फ़ाँड कर रहा है। लेखक को पूरा विश्वास होता है कि जो बात वह कह रहा है, सही कह रहा है। अर्थात् जहाँ लेखक ईमानदारी से मूर्ख होता है। लेखक को यह भी विश्वास होता है कि उसकी बात केवल सच्ची ही नहीं वरन् वह सुन्दर भी है और कल्याणकारी भी। लेखक पूर्णनिष्ठा के साथ बात कर रहा है। फिर भी उसकी निष्ठा फ़ाँड को जन्म देती है या जन्म दे सकती है।"⁵⁶

इसीलिए मुक्तिबोध ने "कामायनी" की उस दृष्टि से व्याख्या नहीं करनी चाही। जिससे इस भ्रम को बराबर विस्तार मिलता रहे, बल्कि उसकी असंगतियों को ध्यान में रखकर वे इसे एक "फैटेसी" के रूप में समझने का सुझाव रखते हैं जो कही न कही काव्य के सत्यत्व को अधिक तार्किक और सुसंगत तरीके से व्याख्यायित करता है।

कामायनी जैसी कृति को व्याख्यायित करने का मसूबा, मुक्तिबोध ने बड़ा लम्बा-चौड़ा बाँधा था जो इस प्रकार से होना चाहिए था - "प्रथम भावानुभूति आकलन और उसके साथ कथावस्तु और पात्र चरित्र से उस भावानुभूति की संगति या असंगति की खोज का प्रयास, द्वितीय उस जीवन-तथ्य खोज जो लेखक का अपना जीवन-तथ्य है, अर्थात् काव्यानुभूति के आत्म-चरित्रात्मक रंग खोजने का प्रयास, तृतीय उस जीवन-तथ्य को भूगोल और इतिहास अर्थात् दिक्कत, और इस दिक्कत के प्रति कविकृत प्रतिक्रियाएं

और उन प्रतिक्रियाओं के भीतर झलकाते हुए जीवन—मूल्य और जीवन दृष्टि, चतुर्थ उस जीवन—तथ्य का प्रसादकृत आलोचन और इन सब बातों पर स्वयं की टिप्पणी।"57

किन्तु ऐसा आलोचक द्वारा किया जाना सम्भव नहीं हो सका क्योंकि - "जिन्दगी ने मुझे कभी इतनी सुविधा ही न दी कि मैं अपने समय का सुन्दर उपयोग कर सकूँ। इस कारण मन की बातें मन में ही धरी रह जाती हैं। प्रस्तुत अध्ययन के अन्तर्गत, जैसा मन में उतरता चला गया, लिखता गया। यदि वैसा न करता, तो व्यवस्थित रूप से लिखने की व्यवस्था का इतजार करते हुए मैं खत्म हो जाता।"58

इस वक्तव्य की मार्मिकता तब और गहरी हो जाती है जब अपने ही विषय में की गई भविष्यवाणी को दश एक वर्षों में ही लेखक साबित कर देता है, बहरहाल। "कामायनी . एक पुनर्विचार" के लेखन के समय ही आलोचक को इस बात की पूरी आशंका थी कि - "अगर मेरी इस रचना की ओर आलोचकों का ध्यान गया तो निश्चय ही मतभेदों की टंकार सुनाई सुनाई देगी।"59 यह आवश्यक भी है। किन्तु ऐसा होना मुक्तिबोध इसलिए जरूरी मानते हैं क्योंकि कामायनी उसके (आलोचकों के) लिए मूल्यवान ग्रन्थ है जिसमें "मतभेदों की सक्रियता द्वारा ही हम मतैक्य का विकास कर सकेंगे।"60

कामायनी के विषय में उनकी निर्भ्रान्त धारणा है कि - "कामायनी उस अर्थ में कथा काव्य नहीं है कि जिस अर्थ में साकेत है। कामायनी की कथा केवल एक फैंटेसी है। जिस प्रकार एक फैंटेसी में मन की निगूढ़ वृत्तियों का अनुभूत जीवन समस्याओं का इच्छित विश्वास और इच्छित जीवन—स्थितियों का, प्रक्षेप होता है, उसी प्रकार कामायनी में भी हुआ है। कामायनीकार के हृदय में चिरकाल से संचित (किन्हीं विशेष बातों के सम्बन्ध में), जो संवेदनात्मक प्रतिक्रियाएं हैं, जो तीव्र दंश हैं, जो निगूढ़ आघात हैं, उन सबमें एक जीवन—आलोचनात्मक व्याख्यान के सूत्र हैं। ये सब

प्रतिक्रियाये, ये सब दश और आघात, जीवन-आलोचनात्मक वेदना से मुक्त होकर उस फैंटेसी में प्रकट हुए हैं जिसे हम कामायनी कहते हैं। दूसरे शब्दों में प्रसाद जी के अन्तःकरण में जो एक जीवित और जीवन्त, छटपटाती हुई, दुखती हुई ग्रन्थि है - वह आभ्यन्तर ग्रन्थि, अपने पूरे आवेग और अपने सम्पूर्ण भाव और भाव के उलझाव के साथ कामायनी में प्रकट हुयी है। इस आभ्यन्तर ग्रन्थि का प्रतिनिधित्व करने वाला पात्र है मनु। मनु मानव-मात्र का, मन का, मानव-मात्र के मन का, प्रतीक नहीं, वह केवल उस मन का प्रतीक है जो प्रसाद जी का अपना या उन जैसा मन है। इस बात को हम दूसरे शब्दों में यों कहेंगे कि मनु उस जीवन समस्या का प्रतीक है, कि जो जीवन-समस्या, किसी न किसी अंश में, प्रसाद जी की अपनी समस्या रही है। इस जीवन समस्या पर प्रसाद जी चिरकाल चिन्तन करते रहे। प्रसाद जी ने स्वयं इस जीवन समस्या को मानव-सभ्यता सम्बन्धी प्रश्नों से जोड़ दिया, उसे मानव-आदर्शों और जीवन मूल्यों-सम्बन्धी प्रश्नों से सलग्न किया। इतना ही नहीं, वरन् उन्होंने उस जीवन समस्या का एक दार्शनिक निदान भी प्रस्तुत किया।⁶¹

मुक्तिबोध का मानना है कि कामायनी उस अर्थ में कथा-काव्य नहीं है जिन अर्थों में "साकेत" और "प्रियप्रवास" है बल्कि इसमें आया कथानक और पात्रों की स्थिति केवल लेखक के मूल भावों को व्यक्त करने वाला एक माध्यम है - जो जाहिरा तौर पर लेखक के इच्छित विश्वासों और उसके संवेदनात्मक उद्देश्यों को कही भी लॉच नहीं पाता। ऐसा लगता है कि ये पात्र जिनकी स्वाभाविक स्थिति, कथा-काव्य में, कुछ अधिक ही स्वतन्त्रता लिए हुए होती, कामायनी में आकर केवल कठपुतली से लगते हैं जिनका वास्तविक सूत्र लेखक के हाँथ में है और वह मनमाने तरीके से इनको साहित्यिक रंगमंच पर नचाता है। "फैंटेसी" विवेचन के क्रम में मुक्तिबोध मानते हैं कि- "फैंटेसी अनुभव की कन्या है और उस कन्या का अपना स्वतन्त्र विकासमान व्यक्तित्व है। वह अनुभव से प्रसूत है इसलिए वह उससे स्वतन्त्र है।"⁶²

जिसका दूसरा अर्थ है कि वह अनुभव, जो लेखक अपने बाह्य और आन्तरिक प्रतिक्रिया के दौरान हासिल करता है, अर्थात् वह जिसे भोगता है अथवा अन्यो के माध्यम से भी जिसे जानता है अथवा महसूस करता है। जाहिरा तौर पर "फैटेसी" की अवधारणा मुक्तिबोध के लिए बहुत व्यापक है जिसमें किसी भी लेखक की सवेदनात्मक उद्देश्य - जो कि "फैटेसी" का मर्म है या कि जिसके कारण फैन्टेसी एक जड़वत चीज न होकर सम्पूर्ण गव्यात्मक विजन भी शामिल है, जो सृजन के प्रारम्भिक क्षण अर्थात् जीवन का अनुभव से लेकर वृत्ति के बनने तक बराबर गतिशील रहता है। दूसरे शब्दों में - "फैन्टेसी के अन्तर्गत कवि कल्पना जीवन की सारभूत विशेषताएं प्रकट करते हुए, एक ऐसी चित्रावली प्रस्तुत करती है कि जिसमें वह तथ्यात्मक जीवन जिसका कि स्वानुभूत विशेषताएं प्रोद्भाषित की गई है अधिकाधिक प्रच्छन्न गौड और नेपथ्यवासी हो जाय। संक्षेप में फैन्टेसी के अन्तर्गत भाव-पक्ष प्रधान गौड और प्रच्छन्न तो होता ही है, साथ ही साथ यह भाव पक्ष कल्पना को उत्तेजित करके, बिम्बों की रचना करते हुए, एक ऐसा मूर्त विधान उपस्थित करता है कि जिस विधान में उस विधान के ही नियम होते हैं। इस मूर्त विधान में विभाव पक्ष मात्र ध्वनित होता है। किन्तु, उस नेपथ्यवादी मूलाधार के बिना, उस अण्डरग्राउण्ड - भूमिगत-विभाव - पक्ष के बिना, उस मूर्त विधान का जीवन-महत्व प्रोद्भाषित ही नहीं हो सकता।"⁶³

जब मुक्तिबोध फैन्टेसी को "अनुभव की कन्या" मानते हुए उसकी स्वतन्त्र इयत्ता की बात करते हैं, तो वह प्रकारान्तर से साहित्य के विषय में उस सूत्र को भी फेंकते चलते हैं जिसमें उन्होंने - "कलाकृति स्वानुभूत जीवन की कल्पना द्वारा पुनर्रचना" माना है जिसमें यद्यपि जीवनानुभव सारत एक होता है किन्तु कलाकृति हू-बहू जीवनानुभव ही नहीं है बल्कि उससे भी आगे एक रचनात्मक आयाम है जिसे जिन्दगी में पूरा नहीं किया जा सकता। आगे वे मानते भी हैं कि - "कामायनी जीवन

की पुनर्रचना है।" इस पुनर्रचना का आधार है "मनु" जो महाकाव्य का नायक, और यदि पुरानी शब्दावली का प्रयोग किया जाय तो "श्रद्धा" और "इडा" दोनों का भोक्ता भी है। कामायनी में मनु को लेकर बड़ा विवाद रहा है, उसके देवत्व को लेकर तद्वत उसे लेकर प्रसाद के दृष्टिकोण पर भी। टकराव का मुख्य मुद्दा उसके "प्रतीकत्व" को लेकर है मुक्तिबोध का अभिमत है कि - "प्रसाद जी इडा, श्रद्धा, मनु आदि की ऐतिहासिक सत्ता भले ही स्वीकार करे, काव्य ग्रन्थ में इन तीनों का जो मानव चरित्र प्रस्थापित हुआ है, उसी के आधार पर कामायनी की व्याख्या की जा सकती है।" ⁶⁵

कामायनी पर विचार करते हुए उन्होंने प्रसाद जी की विचार-धारा गांधीवादी अर्थतन्त्र तथा उसका भावी भारतीय अर्थ-व्यवस्था तथा औद्योगिकीकरण की दृष्टि में पड़ने वाले प्रभावों, तथा "श्रद्धावाद" की अवधारणा तथा इनके समन्वित प्रतिफलन "पूँजीवादी - व्यक्तिवाद" की गहरी छान-बीन की है।

प्रसाद जी की विचारधारा पर सामाजिक तौर पर सामन्ती और आध्यात्मिक तौर पर "नवअद्वैतवादी" विचारों का प्रभाव था, जो कामायनी में अपनी पूरी स्फुरता से विद्यमान है। मनु द्वारा अपने विगत वैभव की याद जहाँ उसकी गतप्राय सामाजिक स्थिति की ओर इशारा करती है वही पर निजी मुक्ति की समस्या और उसकी जैसे-जैसे प्राप्ति नवअद्वैतवादी रुझानों को ही स्पष्ट करती है। कहना आवश्यक नहीं कि प्रसाद जी का जन्म उत्तरप्रदेश की जिस सामन्ती पृष्ठभूमि में हुआ था उसमें आज भी - "उनके सुख वैभव की चर्चाएँ भी होती रहती हैं। साहब वो कैसे थे? ऐसे थे।" ⁶⁶ उसका प्रभाव कुछ न पड़ा हो। जब मुक्तिबोध मनु को मानवमात्र का मन का, अथवा मनन का प्रतीक मानने से इंकार करते हैं तो उसके पीछे - यही भाव था, क्यों मनु जिस विशेष सामाजिक-ऐतिहासिक भूमि की उपज है वह वैदिक मनु से कहीं भी मिलती नहीं वह तो एक "टाइप" है - "उस वर्ग का टाइप जिसकी शासन सत्ता तथा ऐश्वर्य छिन गया हो।" ⁶⁷

इस मनु मे इस वर्ग की समस्त प्रवृत्तियाँ यथा - अहंकार, विलासिता, आत्मश्लाघा, निर्बन्ध उच्छृंखलता, गहन व्यक्तिवाद तथा गहन, आत्म विश्लेषण है जिसमे वह प्रलयकालीन स्थिति पर विचार करते हुए, अपने हत वैभव को याद करते हुए, झूठे सामरस्य मे पहुँच जाता है। पहुँच क्या जाता है, पहुँचाया जाता है, श्रद्धा द्वारा। प्रसाद जी ने जिस इच्छा, ज्ञान और कर्म के समन्वय की बात "आनन्दवाद" की स्थापना के लिए चलाई है, वह दरअसल इतना अधिक अस्पष्ट है कि कामायनी के प्रथम व्याख्याता आचार्य शुक्ल को भी कहना पड़ा कि - "जिस समन्वय का पक्ष कवि ने अत मे सामने रखा है उसका निर्वाह रहस्यवाद की प्रवृत्ति के कारण काव्य के भीतर नहीं होने पाया है। पहले कवि ने कर्म को बुद्धि या ज्ञान की प्रवृत्ति के रूप मे दिखाया, फिर अत मे कर्म और ज्ञान के बिन्दुओं को अलग-अलग रखा।" 68

यही वजह है कि मुक्तिबोध की नजरो मे मनु एक ऐसा पात्र है जो "पराजय का पुत्र है, जो अपनी पराजय को पलायन से हाँकता है, तथा जबरदस्ती लाए गए सामरस्य छिपाता है।

मुक्तिबोध ने जब मनु को मनन का प्रतीक न मान कर यह, प्रस्ताव किया कि - "मनु को मन का, मानव-मात्र का, मनन का, प्रतीक घोषित करना भयानक अन्याय है, जब तक कि आप यह न माने कि मन स्वभावत ही मनु-जैसा टुच्चा, ओछा, अहग्रस्त, पाप-संकुल होता है।" 69

तो कामायनी पर आलोचना लिखने वाले प्राय आलोचकों की देह जल-भुन गयी। चूँकि मुक्तिबोध को मनुष्य की गरिमा पर, उसकी सृजनात्मकता पर, उसके सघर्ष और अंतिम विजय पर जबरदस्त आस्था है अत उनके द्वारा मन को उपरोक्त विशेषणों से नवाजने के अतिरिक्त कोई चारा नहीं था। इस सन्दर्भ मे "राम की शक्ति पूजा" नामक कविता को लेकर, मन, मनु और मनुष्य मात्र की सुखद व्याख्या की जा सकती है। क्योंकि जिस दशा को कामायनी का मनु-प्राप्त है लगभग वैसी ही दशा अर्थात् पराजित प्राय

मन स्थिति और भविष्य में अपने विजय के प्रति सशयग्रस्तता, "राम" की भी है यद्यपि "राम" को मालूम है कि - "यह नहीं रहा नर-वानर का राक्षस से रण, / उतरी मा महाशक्ति रावण से आमन्त्रण/" तथा अन्याय जिघर, है उधर शक्ति।" कहते छल-छल हो गए नयन, कुछ बूँद पुन ढलके दृग जल,।।"70

"राम" शक्ति की आराधना शुरू करते हैं किन्तु शक्ति तो भी परीक्षा लेने को उतारू - "हस उठा ले गयो पूजा का प्रिय इन्दीवर"। फिर वही आत्मविश्लेषण वही आस-निराश की द्वन्द्व, एक किस्म का मनोमन्थन, जिससे राम के लिए सूत्र निकलता है -

"धिक् जीवन को जो पाता ही आया विरोध,
धिक् साधन जिसके लिए सदा ही किया शोध।"71

इस प्रखर आत्म-भर्त्सना के बावजूद एक कसक, एक वेदना सीता के प्रति जो है वह यह कि - "जानकी। हाय, उद्धार प्रिया का हो न सका।" इस स्थिति में यदि प्रसाद जी का मनु होता, तो हो सकता है कि वह आधना-साधना छोड़-छोड़ कर हिमालय की राह लेता [जैसा कि उसने लिया है] किन्तु यहाँ तो "राम" है, निराला के "राम", जो कहीं बहुत गहरे निराला जी की कठिनाइयों भरी जिन्दगी की माटी से पैदा हुए हैं, इसी लिए - "वह एक और मन रहा "राम का जो न थका" मनुष्य का यही वह "मन" है जो मानव मात्र में पाया जाता है न कि मनु वाला मन को केवल कामायनी में ही प्रसाद जी का प्रतिनिधित्व करता है। ध्यातव्य है कि "निराला" ने भी कामायनी की रूपक - समस्या पर विचार करते हुए उसे "मन" का प्रतीक माना है। लिखते हैं कि - "मनु मन से बना है। मन की पैदा करने की ताकत - मनु बना देने की शक्ति पर ससार के मनुष्यों को जितना भी ताज्जुब हो, व्याकरण शास्त्र को बिल्कुल नहीं, इसी तरह मनुष्य और मानव मनु के बच्चे हैं, व्याकरण मानता है।"72

स्पष्ट रूप से निराला की दृष्टि "मनु" और "मन" की व्याकरणिक व्युत्पत्ति की ही ओर अधिक है न कि उसके किसी मानवीय चरित्र की ओर यह तब और स्फुट होता है जब वे कामायनी को केवल रूपकीय-स्थिति को ही न मानकर अन्य अर्थों को भी स्वीकृति प्रदान करते हैं। उन्होंने लिखा है कि - "घातुगत भाव से और भी अर्थ आते हैं।"⁷³

मन और "मनु" का यह प्रसादकृत घालमेल तब और अधिक खुलकर सामने आता है जब कबीर के सन्दर्भ में मन और "मनु" का एक अद्वैत सा सामने आता है। कबीर साहब जब कहते हैं कि -

"मेरा तेरा मनुआ कैसे इक होइ रे।
मे कहता हौ आँखिन देखी
तू कहता है कागद की लेखी,
मे कहता सुरझावन हारी
तू राख्यो अरुझाइ री।"⁷⁴

यहाँ जो "मनुआ" शब्द प्रयोग है वह मन का तो प्रतीक है किन्तु कहने की आवश्यकता नहीं कि यह मनु अभी विभिन्न लोगो में विभिन्न किस्म का है, जो अपनी-अपनी चेतना एवं सामाजिक स्थिति के अनुसार है न कि मानव मात्र के मन का प्रतीक।

स्पष्ट रूप से मनु में कर्म क्षेत्र का व्यापक अभाव है। जैसाकि कि एक कर्मठ व्यक्ति का व्यक्तित्व होता है वह वैसा नहीं है जैसा कि उसने अपनी आत्म स्वीकृतियों में से, एक में स्वीकार किया है -

"शैल निर्झर न बना हत भाग्य,
गल नहीं सका जो कि हिम-खण्ड।
दौडकर मिला न जलनिधि अक,
आह, वैसा ही हूँ पाखण्ड।
अथवा -

कहा मनु ने नम - धरती बीच,
बना जीवन-रहस्य निरुपाय
एक उल्का सा जलता भ्रान्त

दोनों ही उद्धरणों से मुक्तिबोध ने मनु की असगतियों एवं कार्य अक्षम व्यक्तित्व की जाँच की है। अपने को "उल्का" और पाखण्ड कहने का उसका तात्पर्य यह इंगित करने के लिए काफी है कि उसमें जीवन-निर्माणकारी लक्ष्यों की ओर प्रवृत्त करने वाली कर्म भावना का अभाव है। मुक्तिबोध के लिए निर्माणकारी प्रवृत्तियाँ वे हैं जो मार्ग में आनेवाली कठिनाइयों का खयाल न करके अपने अन्तिम विजय में प्रतिबद्ध होती हैं। श्रद्धा भी यद्यपि विप्लवोपरान्त एकाकी और निःसर्ग है किन्तु वह अपने बारे में ऐसे खयाल कभी लाती भी नहीं बल्कि "मनु" के लिए कर्म की प्रेरणा बनती है। दरअसल वह मनु की वास्तविक गुत्थी समझती है, उसकी कायरता की गहराइयों से वह भली-भाँति परिचित है तभी वह कहती है कि

"दुःख के डर से तुम अज्ञात,
जटिलताओं का कर अनुमान,
काम से शिक्षक रहे हो आज,
भविष्यत् से बनकर अनजान।"76

स्पष्टतया मनु की अक्षमता की असली कुंजी है, कार्य की जटिलता और अपने असफल होने का बोध। इतिहास की यह अजीब विसंगति है कि एक ही काल में लिखी जाने वाली दो महान रचनाओं "कामायनी" और "राम की शक्ति पूजा" के न केवल संघर्ष बल्कि उनके लक्ष्य भी एकदम अलग हैं। एक है राम जो घनघोर आत्मभर्त्सना और गहन निराशा के बीच अपने अन्तिम विजय अर्थात् मानव होने के तकाजे को पुनर्जीवित सा करते हुए आकस्मिक रूप से बोल उठते हैं कि -

"यह है उपाय" कह उठे राम ज्यों मन्त्रित घन—
कहती थी माता मुझे सदा राजीवनयन।
दो नील कमल हैं शेष अभी, यह पुरश्चरण
पूरा करता हूँ देकर भाव. एक नयन।"77

तो दूसरी तरफ मनु है जो कर्म की जटिलताओं के अनुमान मात्र से सिहर उठता है। आत्म बलिदान का तो उसके व्यक्तित्व में सवाल ही नहीं है जब कि यह आत्म-बलिदान ही वस्तुतः अपने लक्ष्य के प्रति पूरे समर्पण को दिखाती है। यही वह स्थल है जहाँ से मुक्तिबोध कह उठते हैं कि - "कार्य-जटिलताओं की प्रक्रिया में जो कष्ट होते हैं, उनको सहन कर, बहुत धैर्य तथा साहस पूर्वक, अन्तिम विजय में अपना विश्वास न खोते हुए, जो लोग आगे बढ़ जाते हैं, वे ही जीवन-निर्माण कर सकते हैं। अन्य जन इस कार्य-जटिलता से घबराते हैं, इसलिए किसी वास्तविक मूर्त लक्ष्य के प्रति अनुशासन-बद्ध गति से वे चल ही नहीं सकते।"⁷⁸

यह तो हुयी मुक्तिबोध द्वारा "मनु" की चारित्रिक पड़ताल, किंतु यह तब तक अधूरी है जब तक कि डॉ० राम विलास शर्मा के "मनु" विषयक दृष्टिकोण को न समझ लिया जाय। कहने की आवश्यकता नहीं कि यह मनु जिन भी वजहों से मुक्तिबोध को अप्रिय है उसका उन्होंने तार्किक विवेचन "कामायनी एक पुनर्विचार" में दिखाया है। मनु-सामन्त व्यवस्था का पुत्र है, वह उस वर्ग का भी प्रतिनिधि है जिस वर्ग-वर्ष के प्रसाद जी थे" इत्यादि तमाम विशेषताओं से समन्वित मनु-विश्लेषण को देखकर डॉ० शर्मा को - "मनु के बारे में मुक्तिबोध के विचार बेहद उलझे हुए"⁷⁹ लगे।

और इस कुहरिलता जिसका एक अर्थ अवैज्ञानिकता भी है, ऐसे में इस विवेचन को - "वैज्ञानिक विश्लेषण मानने में कठिनाई"⁸⁰ भी डॉ० शर्मा को है अतः इस आलोक में यह जानना बेहद दिलचस्प और इतना जरूरी हो जाता है कि "मनु" की वे कितनी अर्थ-छायाओं को ग्रहण करते हैं। मुक्तिबोध के विषय में डॉ० राम विलास शर्मा के विचार, "नई कविता और अस्तित्ववाद" के उन निबन्धों में संकलित हैं, जिसको उन्होंने 1969 में लिखा। अज्ञेय, नागार्जुन, शमशेर बहादुर सिंह की रचनाओं पर लगे हाँथ विचार करने के बावजूद उनकी पत्नी दृष्टि मुक्तिबोध पर ही विशेष

रही। "मनु" को उन्होंने सर्वप्रथम "कामायनी" से पकड़ा अथवा "अंधेरे में" से, ठीक-ठीक नहीं कहा जा सकता किन्तु मुक्तिबोध की प्रसिद्ध कविता में आए "कौन मनु"? प्रश्न आते ही इसका तादत्म्य कामायनी के "मनु" से करते हुए उससे भी आगे "मुक्तिबोध" से भी उसका सम्बन्ध जोड़ते हैं "कामायनी के इस मनु से मुक्तिबोध की कविता के मनु की तस्वीर बहुत कुछ मिलती-जुलती है। कामायनी के मनु को मुक्तिबोध की निगाह से देखे, तो वह स्वयं मुक्तिबोध से काफी मिलते-जुलते दिखाई देते हैं। अनेक दुर्गुणों के अलावा "ऐसा आत्मग्रन्त" निबिड आत्मविश्लेषण जो पराजय से प्रसूत होकर पराजयों की ओर ले जाता है, मनु की विशेषता है। यह विशेषता मुक्तिबोध की भी है और उनके आत्मविश्लेषण की इससे अच्छी व्याख्या किसी ने की नहीं है।"80

एक जगह यही "मनु" उनके पिता का भी प्रतिरूप है लिखते हैं कि - मनु में उनके पिता की दोनों विशेषताएँ मौजूद हैं⁸¹ और अन्ततः डॉ० शर्मा ने "सुमित्रा नन्दन पन्त एक विश्लेषण" के "कोटेशनस" को उद्धृत कर के साहित्य प्रेमियों को अपनी "प्रगतिशील सलाह" दी है कि - "प्रसाद की जगह मुक्तिबोध का नाम रखे, फिर निम्नलिखित वाक्य पढ़ें और देखें कि मुक्तिबोध ने प्रसाद जी के साथ तादत्म्य स्थापित किया है या नहीं।"82

तो संक्षेप में यह कि मनु एक साथ ही "माधव मुक्तिबोध" "गजानन माधव मुक्तिबोध" तथा जयशंकर प्रसाद तीनों का प्रतिरूप है, और यह भी कि मुक्तिबोध की लम्बी कविताओं का असली कारण कामायनी के रूप में दूसरी कामायनी ही सिरजने का उनका प्रयास। डॉ० शर्मा ने एक जगह लिखा है कि - "निराला ने लिखा था - वह रहा एक मन और राम का जो न था। यह मन निराला के पास था, मुक्तिबोध के पास भी। यह अपराजेय मन स्नेह का सम्बल पाकर, वर्षों तक मृत्यु से जूझता रहा।"83

किन्तु जो पिछले वक्तव्य का सारांश है वह यह कि जैसे मनु की जीवन-यात्रा "पराजय से पराजय तक" की है, और चूँकि यह मुक्तिबोध का भी आत्मविश्लेषण है अतः मुक्तिबोध भी पराजय से पराजय तक की ही यात्रा तय करते हैं। दोनों वक्तव्यों को यदि समानान्तर रखा जाय तो इनका समन्वित मजमून कुछ इस तरह होगा कि "मन की अपराजयेता" तथा "पराजय" में कोई द्वन्द्व नहीं है। निराला के सन्दर्भ में तो वे लिख भी चुके हैं कि - "राम के संघर्ष का चित्र जितना प्रभावशाली है उतना उनकी विजय का नहीं। कवि के जीवन में संघर्ष ही सत्य रूप में आया है। विजय की कामना अपूर्ण रही है।"⁸⁶ किन्तु मुक्तिबोध को निराला की अदम्य अपराजयेता से जोड़ना जैसे - डॉ० शर्मा से अचानक ही हो गया, क्योंकि निराला में संघर्ष तो वास्तविक है जबकि विजय की एक चिलकती मरीचिका ही है। जबकि मुक्तिबोध में सिर्फ और सिर्फ पराजय ही वास्तविकता है। संघर्ष तो कल्पना के तल पर है, उनका स्वनिर्मित।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने "हिन्दी साहित्य का इतिहास" में बुद्धिवाद के अपर जिस श्रद्धावाद की विजय को कामायनी के सन्दर्भ में दिखाया है, उससे यह भी ध्वनित होता है कि श्रद्धा [हृदय] और इड़ा [बुद्धि] परस्पर अलग-अलग स्वतन्त्र सत्ताएं हैं। अतः एक की दूसरे पर विजय लेखक के किसी गहरे हेतु का ही निदर्शन है। उन्होंने तो इस "श्रद्धावाद" को फ्रांस के दार्शनिक "अनातोले फ्रांस" के उस आन्दोलन में भी आभ्रसित माना है जिसमें बुद्धि को "सत्य-साक्षात्कार" के लिए हेय माना गया है। मुक्तिबोध ने स्पष्ट रूप से कहा है कि - "श्रद्धा की अवधारणा हेतु मूलक है, प्रसाद जी ने मनु की मुक्ति के लिए ही मानो उसको उठाया हो।"⁸⁶

बात एकदम सही भी है क्योंकि मनु ने कामायनी में तीन भयानक अपराध किए हैं। पहला श्रद्धा परित्याग। दूसरा है इड़ा से घर्षण का प्रयास और तीसरा है अपनी ही प्रजा से युद्ध। वस्तुतः इन तीनों कुकृत्यों

मे ही मनु की सम्पूर्ण चारित्रिक विशेषता झॉक उठती है। पहला अपराध, जो कि उसकी सामंती प्रकृति का सूचक है {क्योंकि सामन्ती-सभ्यता मे सर्वाधिक तिरष्कार स्त्री जाति को ही उठानी पडती है} दूसरे और तीसरे अपराध मे उसकी भयानक व्यक्तिवादी धारणा का पूरा का पूरा आधार सामने आता है। जिसे सिद्धान्त के तहत व्यक्ति की स्वतन्त्रता की बात की जाती है जिसमें इस स्वतन्त्रता के पीछे स्वच्छन्दता की अनर्थकारी गुजाइश भी छुपी होती है। कहने की आवश्यकता नही कि व्यक्तिवाद और पूँजीवाद दोनो एक ही सिक्के के दो पहलू है। जैसे पूँजीवादी व्यक्ति अपने वैयक्तिक लाभ के लिए व्यापक समाज की हित-चिन्ता नही करता, वैसा ही महन व्यक्तिवादी का ध्येय - "विश्व को, अन्य को, अन्य की मैत्री को, अन्य के सौन्दर्य को, अन्य के प्रेम को भी, अपना उपभोग्य समझना अर्थात् अपने सुख के लिए ही उसका उपयोग करना" होता है।

इसी "मनु" की जीवनसिनी बनने का "सौभाग्य" "श्रद्धा" को मिला जो अपने प्रति किए गए मनुकृत गभीर अपराध के विषय मे न केवल मोन है, बल्कि "इडा" के द्वारा सपादित किंचित विरोध को भी उपहासात्मक तरीके से टालती है साथ ही साथ इडा को अपने उपदेश की घुट्टी भी पिलाती है -

तु क्षमा न कर कुछ चाह रही,
जलती छाती की दाह रही।

दरआसल इस "क्षमा-फिलॉसफी" मे बौद्ध दर्शन तथा गाँधी दर्शन का अद्भुत समाहार है। यह दर्शन बुद्ध से चल कर गांधी तक छनते हुए जयशंकर प्रसाद तक जिस रूप में पहुँचा है उसका प्रमाण श्रद्धा का चरित्र है। यहाँ गांधी जी के उस प्रसिद्ध सिद्धान्त का भी विवेचन प्रासंगिक हो जाता है, जिसमें वे "पाप से घृणा और पापी से प्रेम" की सलाह देते है। समझ में नहीं आता कि "पाप और पापी" के बीच गांधी जी कौन सा द्वैत देखते हैं? अगर पापी से प्रेम किया जाय तो उस निकृष्ट कर्म के प्रति

घृणा कैसे हो सकती है? क्योंकि जो कुकृत्य सम्पादित किया जा चुका है, वह "पापी महोदय" द्वारा ही किया गया है। फिर जब उस कुकृत्य के प्रति मनुष्य की घृणा होती है तो उस घृणा का वास्तविक हल क्या यही हो सकता है कि पापी को ऐरा साँड की भाँति फिर से दूसरे के खेत में मुँह मारने के लिए छुट्टा ढील दिया जाय? स्पष्ट रूप से यह सिद्धान्त शकराचार्य जी के प्रसिद्ध अद्वैत दर्शन का ही राजनैतिक रूपान्तरण है, जिसमें "सर्व श्वाल्लिद ब्रह्म" माना गया है। जब सब कुछ "ब्रह्म" ही है तो काहे का पाप और कौन सा पापी। सब और सामरस्य और आनन्द ही आनन्द है। इसी वजह से मुक्तिबोध "अद्वैत दर्शन" को एक "असामाजिक दर्शन" मानते हैं क्योंकि इससे केवल व्यक्तिवादी, सिद्धान्तों को न केवल बल मिलता है, बल्कि कमियों को ढाँकने के लिए एक मजबूत कवच भी मिल जाता है।

"कामायनी" में श्रद्धा का चरित्र प्रथम सर्ग में नि.सन्देह अधिक वास्तविक और मानवीय तथा सकर्मक है जो मनु की विषादग्रस्त मानसिक जमीन पर सावन की फुहार की भाँति है। किन्तु मनु के मिलनोपरान्त वही श्रद्धा जिस तरह से अपना व्यक्तित्वान्तरण करती है वह कामायनी की एक अबूझ विसंगति है। जो श्रद्धा "श्रद्धा सर्ग" में मानवता के विजय का संदेश ले कर समुपास्थित है वही "निर्वेद सर्ग" में प्रजासर्घ के परिणाम स्वरूप घायल मनु से ही केवल अपनी सहानुभूति दिखाती है। प्रजाजनो की घायलावस्था की पीड़ा से जैसे उसको कुछ लेना देना ही न हो। जिन्हें वह कभी "शक्ति के विद्युत्कण" मानते हुए, मानवता के विजय में आस्था व्यक्त करते हुए, जिनके "समन्वय" को अत्यधिक महत्व देती थी, वही श्रद्धा बुझती हुई प्रजा रूपी चिनभियो के लिए एक बार भी अपने ममत्व का दुलार भरा आंचल नहीं लहराती। यह है "श्रद्धा" का असली मानवतावाद। डॉ० मिरिजा राय जिन्होंने कि कामायनी पर की गयी अब तक समीक्षकों का सार-संग्रह किया है, मुक्तिबोध द्वारा प्रस्तावित श्रद्धा की इस बुनियादी कमी को यह कह कर अलक्षित करने का यत्न करती है कि "श्रद्धा कोई सामाजिक

कार्यकर्त्री" नहीं है जिसका अवश मुक्तिबोध श्रद्धा-चरित में देखते हैं। लेकिन विषय तब ओर चिन्त्य हो जाता है जब कि श्रद्धा का चरित्र कामायनी में केवल प्रिया अथवा पत्नी का न होकर मसीहा और एक किस्म के दार्शनिक का भी है। फिर मानवता के जिस गहरे तकाजों को तद्वत जिस वास्तविक लक्ष्य को मुक्तिबोध अपने साहित्य में विशेष महत्व देते हैं, वह केवल "मदर टेरेसा" जैसी सामाजिक कार्यकर्त्री में ही हो, इसका कोई नियम नहीं है। फिर "मदर" जिस कर्तव्य भावना के ओत-प्रोत दीन-दुखियों की सेवा में अहर्निश तत्पर होती रही है उसके पीछे जो सबसे जीवन्त पहलू है, वह है माँ की कोमल भावना। अतएव प्रसाद जी ने श्रद्धा द्वारा दुःखीजनों के प्रति सहानुभूतिपूर्ण एक भी वाक्य न कहला कर उसके सम्पूर्ण चारित्रिक विशेषताओं का बटाधार ही किया है। अपराधी मनु को श्रद्धा जैसी स्त्री सतो द्वारा न केवल हानिप्रद ऊँचाई प्रदान की गयी है, बल्कि कल्याण और मंगल-स्थापना के बहाने अकल्याण और अमंगल को नए अवसर दिए गए हैं। इन व्यक्तिगत प्रेम-सम्बन्धों की वजह से ही आज हमारा समाज भयानक अग्रतिकता को प्राप्त है। यह किसी से भी छुपा नहीं है कि अवसरवाद और पक्षपात का देश में जो घुंवाधार विगुल बज रहा है उसके पीछे भाई-भतीजावाद, प्रिय-प्रियावाद और न जाने कितने ऐसे ही वाद वैयक्तिक प्रेमसम्बन्धों की कोख से ही जन्म पाते हैं।

जो "श्रद्धावाद" हमारे यहाँ बरसों से चला आ रहा था वह कभी-कभी अन्धश्रद्धा में परिवर्त हो जाता है, जिसके तहत हृदयपक्ष की वकालत करके बुद्धि को मार गिराने का उपक्रम किया गया। यह श्रद्धावाद दरअसल उस भारतीय दर्शन का सार-सार है जो कि बेहद आत्मवादी तरीके से मानव-मुक्ति का व्यक्तिगत स्तर पर समाधान खोजता है। मुक्तिबोध का मानना है कि यह श्रद्धावाद सामाजिक वर्गीय स्थिति के अनुसार होता है। शोषक वर्ग का श्रद्धावाद स्पष्ट तौर पर व्यक्तिवाद को "प्रोटेक्शन" देता है, जब कि आम जनता प्राचीन परम्पराओं के प्रति आस्था को अपना श्रद्धावाद मानती

मानती है, तथा वैज्ञानिक सभ्यता से उत्पन्न अनेक विचारधाराओं के खिलाफ जिसका डिफेंस खड़ा करती है। असमठन और अबुद्धि के चलते जनता यह सोचने में अक्षम है कि, सामंती शक्तियाँ चाहें वे हिंदू हो अथवा ईसाई और मुस्लिम, को हीदू और स्थापित करने के नाम पर सैनिक रूप में उन्होंने कितना खून एक दूसरे का बहाया है। क्या यह आज का नया सच नहीं है कि शासन-व्यवस्था चाहे जैसी हो, भारत की शोषणी-व्यवस्था की निरन्तरता जस की तस है। इन्हीं अर्थों में हम कह सकते हैं कि इतिहास निर्वर्तमान है क्योंकि जो सतत चालायमान है उसकी ऐतिहासिकता क्या और कैसी? मुक्तिबोध ने लिखा है कि - "कोउ नृप होइ हमें का हानी," वाली कहावत सिर्फ कहावत ही नहीं, सामन्त व्यवस्था के अन्तर्गत जनता की विशुद्ध वास्तविकता है।" 87

विश्व-सभ्यता-समीक्षा के क्रम में दो वर्गीय प्रकृतियाँ काम कर रही थी एक ओर मार्क्सवादी प्रवृत्ति जिसने 1917 में रूस में समतावादी समाज की स्थापना में अपना अहं योगदान दिया था दूसरा वर्ग था भाववादी आत्मवादी जिसका सर्वप्रथम प्रणेता जर्मन दार्शनिक शोपेनहावर, जिसके विषय में प्रसिद्ध है कि वह भारतीय वेदान्त और दर्शन से प्रभावित था। उसी का अनुयायी "स्पेगलर" हुआ जिसकी आदर्शवादी तरीके से की गई पश्चिमी पूँजीवाद सभ्यता की आलोचना, जो कि "पश्चिमी सभ्यता का हास" [डिक ऑव वेस्टर्न सिविलिज़ेशन] नामक पुस्तक में निबद्ध है - अत्यन्त प्रसिद्ध हुयी। प्रसाद जी इसी दार्शनिक से प्रभावित थे, ऐसा मुक्तिबोध का मानना है। हालाँकि "स्पेगलर सामाजिक - सांस्कृतिक - राजनैतिक, निराशा का दार्शनिक था। प्रसाद जी ने निराशा तत्त्व ग्रहण न किया। राष्ट्रवादी भारतीय स्थिति ही ऐसी थी कि घनघोर वास्तविकताओं के बावजूद भारतीय जनता अपने भविष्य के सम्बन्ध में निराशाग्रस्त न थी, इसलिए कि वह अपने मुक्ति-संघर्ष में लीन थी।" 88

इन्हीं दार्शनिक परिस्थितियों से प्रसाद की समाज-समीक्षा प्रसूत

है। कामायनी में प्रसाद जी ने "समरसता" का जो दर्शन कामायनी में दिखाया है और मानवता के विजय की घोषणा की है उसका "आधार" मनुष्य का हृदय है। इसी हृदयवाद [श्रद्धावाद] जो कि मनुष्य के वैयक्तिक सद्गुणों के प्रयोग पर आधारित है, के आधार पर ही उदारवादी दृष्टिकोण को समाज में कायम करके ही समतामूलक समाज की स्थापना संभव है, ऐसा प्रसाद जी मानते हैं। हालाँकि विश्व में एक भी ऐसा उदाहरण नहीं है जहाँ हार्दिक गुणों के आधार पर इस ढंग की समाज रचना हुई हो। किन्तु सोवियत संघ इसका एक उदाहरण अवश्य है जिसमें मार्क्सवादी पद्धति द्वारा इस ढंग की समाज रचना हो चुकी है। आज जब कि सोवियत यूनियन टूट चुका है और उसकी वह व्यवस्था चरमरा चुकी है, तो यह प्रश्न बौद्धिकों में, साम्यवाद की पराजय के रूप में देखा जा रहा है, किन्तु असली सवाल यह है कि किन कारणों से यह हुआ? ध्यातव्य है कि तत्कालीन सोवियत राष्ट्रपति गोरबाच्योव ने जिस उदारवाद को सर्वाधिक महत्व देकर मनुष्य की बुनियादी हार्दिकता को उभारने का "सत्प्रयास" किया वही उसके पतन का कारण साबित हुआ। भारत ही नहीं बल्कि विश्व सभ्यता में इन लोगों की संख्या कुछ ज्यादा ही है जो सामाजिक असमानता को सृष्टि का अन्तर्निर्मित मानते हुए कभी न कभी इस आस्था के पुजारी हैं कि .

विषमता की पीड़ा से व्यस्त
हो रहा स्पन्दित विश्व महान।
यही दुख-सुख विकास का सत्य
यही भूमा का मधुमय दान।।

अतएव स्थिति में किसी रद्दोबदल की अपेक्षा न करके चुपचाप अपने ही ख्यालों में मस्त रहना चाहिए। दुनिया तो यूँ ही थी, आगे भी यूँ ही रहेगी। किन्तु लोग जब यही मान कर चल रहे हैं तो फिर सामाजिक व्यवस्था के प्रति प्रायः लोगों में क्षोभ क्यों है?

इसका क्या यह अर्थ नहीं हुआ कि, हरके आदमी इस

फरेब से निजात पाना चाहता है किन्तु वह कौन सा रास्ता होगा, अभी इस पर मतवैभिन्यता है। हलॉकि सभी यह तो चाहते ही है कि मनुष्य को मनुष्योचित गरिमा मिलनी ही चाहिए।

श्रद्धा, मनु और इड़ा के त्रिकोण में इड़ा को मुक्तिबोध ने एक चैतन्य और प्रखर कर्ममयी युवती पात्र माना है। उन्होंने लिखा है कि - "कामायनी पढ़ जाने पर यह स्पष्टतः प्रकट हो जाता है कि उस महाकाव्य में जितने भी पात्र हैं उनमें इड़ा का व्यक्तिगत चरित्र दृढतम और उज्ज्वलतम है।"⁸⁹

कामायनी में उसका अवतरण प्रसाद जी ने अत्यन्त चमत्कार पूर्ण ढंग से करते हुए, उससे सम्बन्धित प्रथम पद्य खण्ड में ही उसके व्यक्तित्व की सक्षिप्त रूपरेखा प्रस्तुत की है जो संक्षेप में इस प्रकार से है -
 {1} विचारों की, बुद्धि की, तर्क की प्रधानता, {2} प्रकृति पर विजिगिषु वृत्ति जिसको दो प्रवृत्तियों के रूप में देखा जा सकता है - {अ} विज्ञानवाद का विकास {ब} भौतिक सुख सम्पदाओं की अभिवृद्धि हेतु कर्म समूहन और कर्तव्य भावना।

मुक्तिबोध ने प्रलयकालीन स्थिति और उसमें "एकाकी पुरुष" की चिन्ता को जिस ढहती हुई सामन्तवादी प्रवृत्ति से जोड़ा है, उसका प्रतीक "मनु" इसी "इड़ा" के साथ नष्ट हुई पूर्व सरस्वत-सभ्यता के निर्माण को पूरा करता है। नियम और शासन का पुनर्प्रादुर्भाव होता है, किन्तु इसी मनु ने अपने ही बनाए नियमों को ताक पर रखकर वर्तमान सभ्यता को जिस तरह से विनाश के मुँह में शोक दिया वह उसकी अहमन्युता की पराकाष्ठा है। साथ ही साथ इस बात का भी प्रतीक है, कि नियम जो शासक वर्ग द्वारा बनाए जाते हैं वे शासित वर्ग के लिए हैं स्वयं शासकों को इन नियमों से कोई लेना देना नहीं है। यह तो हुई सन 1936 की बात जब कामायनी का सृजन किया गया। किन्तु उसके साठ वर्षों बाद भी जब देश को आजाद

हुए पचास वर्ष हो चुके हैं तो "लोकपाल विधेयक" जिसमें देश के किसी भी व्यक्ति के खिलाफ भ्रष्टाचार के विरुद्ध मुकदमा चलाया जा सकता है से देश के सर्वोच्च शासक पद "प्रधानमंत्री" को निकालना इसी मानसिकता का द्योतक है। तो ऐसे शासको द्वारा जिस सभ्यता का नवीन विकास होता है, वह बेशक पूँजीवाद सभ्यता ही है। और, क्योंकि "इडा" इस सभ्यता को विकसित करने की एक अह यात्रा है अतः वह भी "बुद्धि की प्रतीक नहीं, पूँजीवादी समाज की मूल विचारधारा की प्रतीक है।" 90

मुक्तिबोध ने जब उस सभ्यता को पूँजीवादी माना तो यूँ ही नहीं "इडा" के द्वारा सभ्यता-समीक्षा के दर्शन के आधार पर यह कहा गया है जो कि कही न कही "इडा" के रहस्यवादी व्यक्तित्व को भी इंगित करता है। जैसा कि मुक्तिबोध ने कहा है कि - "इडा जीवन-जगत के वास्तविक आकलन के क्षेत्र में तो यथार्थवादी सी प्रतीत होती है, किन्तु उसी जीवन जगत की "अंतिम व्याख्या" दार्शनिक व्याख्या करते हुए वह स्वयं रहस्यवादी हो जाती है। इडा में यथार्थवाद और रहस्यवाद का यह मिश्रण बड़ी विचित्र रीति से हुआ है।" एक लम्बे काव्यात्मक उद्धरण में जो बाते मुक्तिबोध को उसकी पूँजीवादी तद्वत रहस्यवादी लगीं वे निम्नवत् हैं -

॥॥ "स्पर्धा में जो उत्तम ठहरे वे रह जावे,
संस्कृति का कल्याण करे शुभ मार्ग बतावे।

x x x x x x x x x x x x x x

॥॥ अपना जिसमें श्रेय यही सुख की अराधना।" 91

"सर्वाइवल आफ दि फिटेस्ट" और "आत्म श्रेयवाद" निःसन्देह पूँजीवादी समाज की नींव की ईंटें हैं। जहाँ तक "आत्म-श्रेय-वाद" का सवाल है वह बेशक एक गुलीज सिद्धान्त है, जिसका अन्तःसूत्र "दुनिया को भाड़ में झेंकने" का ही है। कहने की आवश्यकता नहीं कि दोनों सिद्धान्तों की एक ही बुनियाद है, क्योंकि जो भी आत्म श्रेष्ठता की स्थापना करना चाहता है, उसे निश्चय ही स्पर्धा वाले नियमों का पालन करना होगा। यह एक तरह से "मत्स्य-न्याय" है। जिसमें हर छोटी मछली सर्प के क्रम में बड़ी

मछली का ग्रास बनने के लिए विवश है। "सर्वाइवल ऑफ दि फिटिस्ट" का सिद्धान्त कायदे से वहाँ लागू होना चाहिए, जहाँ प्रत्येक व्यक्ति को अपने व्यक्तित्व विकास का पूरी झाँकी बगैर किसी पक्षपात के मिला हो। किन्तु असमतामूलक समाज में "योग्यता की विजय का सिद्धान्त" केवल घोड़ों के साथ घोड़ों की दौड़ जैसी है, जिसमें किसीकी पराजय होगी, यह किसी से छुप नहीं है।

इसी वजह से "इडा" प्रसाद, और श्रद्धा दोनों द्वारा तिरस्कृत की जाती है, क्योंकि इडा की जो सभ्यता है और जो उसके दो मूल नियम— "स्ट्रगल फॉर इविस्टेन्स" और "सर्वाइवल ऑव दि फिटिस्ट" को वह सृष्टि का चितन नियम मानती है, हालाँकि प्रसाद जी केवल इसे इडा का दृष्टिकोण कहके खारिज नहीं कर सकते क्योंकि "काम सर्म्" में वे स्वयं भी "काम" के मुख से लगभग इसी ढंग का वाक्य कहलवाते हैं .

"यह नीड मनोहर कृतियों का

यह विश्व कर्म— रंमस्थल है,

है परम्परा लग रही यहाँ

ठहरा जिसमें जितना बल है।"⁹²

इन सिद्धान्तों के आधार पर मुक्तिबोध की निर्भ्रान्त धारणा है कि - "इडा में निर्माणात्मक प्रतिमा होने के बावजूद, उसके सिद्धान्त शुद्ध प्रतिक्रिया वादी हैं।"⁹³

किन्तु मुक्तिबोध यह भी मानते हैं कि प्रसाद जी ने निश्चय ही "इडा" के साथ अन्याय किया है और श्रद्धा द्वारा उसकी जो उपेक्षा की गई है वह केवल और केवल यह दिखाने के लिए ही की - "जिस पूँजीवाद ने अपढ़े उत्थान-काल में धर्म के मजबूत पंजों से जनता के मन को छुटकारा दिलाया, वही पूँजीवाद आगे चलकर, अपने चरमराते ढाँचे को थामने के लिए, धर्म या किसी न किसी दार्शनिक रहस्यवाद का सहारा लेता ही है।"⁹⁴

मुक्तिबोध द्वारा उक्त चरित्रों की ऊपरी ढाँचे में सुगनुगाती आत्मा और उनकी "बनियों" तथा उसके निहितार्थों की गहरी छान-बीन के पश्चात् ही कामायनी की कमजोरियों की ओर ध्यान दिया गया। उन्होंने कामायनी की सबसे बड़ी कमजोरी प्रसाद की सबसे बड़ी कमजोरी मानते हुए उनके सभ्यता समीक्षा सम्बन्धी भाववादी दार्शनिक दृष्टिकोण को एक गहरे प्रतिक्रियावाद के ही रूप में देखा है। उनको नागवार गुजरा श्रद्धा और मनु द्वारा कैलास गमन, वह भी अपने बच्चे {मानव} को इडा के हाँथों सुपुर्द करके। वह इसको शुद्ध पलायनवाद की संज्ञा देते हैं और कहते हैं कि - "अब 'मानव की विजय' मानसरोवर पर होगी। सारी दृष्टि का कार्य मनु के पुत्र को सौपा गया है और हमारे मनु जी 'भूड़ मुड़ाये भए सन्यासी'। तुलसीदास यदि आज होते तो इस खर्व रहस्यवादी पराजयवादी मनु को भी आड़े हाँथों लेते। क्योंकि वे सामाजिक कर्तव्यवाद के घोर पक्षपाती थे। वे सत् और असत् का भेद जानते थे।"⁹⁵

इस अस्वाभाविक कथा-विकास को स्वाभाविकता की कसौटी पर खरा उतरने के लिए या कि वास्तविक लगने के लिए मुक्तिबोध प्रस्ताव करते हैं कि - "पश्चात्ताप दग्ध मनु, शासन सूत्र, पुनः अपने हाँथों में लेकर, इडा और श्रद्धा की सहायता से अपनी भूल सुधारते, काम करते, जनकल्याण का कार्य अग्रसर करते, ऐसे समाज की स्थापना करते जहाँ पूर्ण समता तथा सम्यक्स्थ विराजमान हैं तथा जहाँ मानव शक्तियाँ निरन्तर उत्कर्ष करती जा रही हैं।"⁹⁶

किन्तु यह तो मुक्तिबोध जैसे प्रतिबद्ध सामाजिक विचारक का प्रस्ताव है। अतएव वास्तविकता और वैज्ञानिकता के अभाव में - हम प्रसाद जी को विश्व के उन महान उन्नायक कलाकारों के बीच नहीं खड़ा कर सकते, जिन्होंने मानवता के उद्धार के रास्ते पर जनता को अपने कर्तव्य का समस्त प्रदान किया। हम प्रसाद जी को रिबेलाइ, रोम्यो रोलाँ, जॉर्ज सैन्ट-सैन्स, काल्बाक आदि साहित्यकारों की श्रेणी में इस लिए नहीं रख सकते कि कामायनी हमें मनुष्यता के वास्तविक उद्धार लक्ष्यों की ओर

पहुँचने का मार्ग बतलाती है, न सामाजिक वास्तविकताओं का इस प्रकार विश्लेषण ही करती है कि जिससे हम उन उन्नत लक्ष्यों की ओर ले जाने वाले मार्गों की रूपरेखा नियत कर सकें और उसकी ओर अग्रसर हो सकें। अगर प्रसाद जी चाहते तो वे कामायनी को यह बल प्रदान कर सकते थे, किंतु वे - वास्तविकताओं से अधिक अपनी अमूर्त रहस्यवादी भावधारा के दर्शन में बिधे रहे। यही कामायनी की सबसे बड़ी ट्रेजेडी है।⁹⁷

कामायनी के अतिरिक्त धर्मवीर भारती के "अन्धायुग" को भी एक "फैंटेसी" ही मुक्तिबोध ने माना है। जिसमें आजादी के बाद की सामाजिक स्थिति पर चिन्ता व्यक्त की गयी है। यूँ तो मुक्तिबोध ने अपने प्रायः निबन्धों में स्वतन्त्रता के उपरान्त आयी सामाजिक विराट पर गहन विवेचन किया है और व्यक्ति के प्रगति और उन्नति कारक तत्वों में अन्तर बताया है। लिखते हैं कि - "सामाजिक हास के कई लक्षणों में से एक है चरित्र के क्षेत्र में व्यक्तिगत घरातल पर नैतिक भावना और व्यवहार की बढ़ती हुई कमजोरी। x x x x x x x x x x x x x x x x x x कुछ लोगों को यह नई सामाजिक परिस्थिति अत्यन्त सुविधाजनक प्रतीत हुई। x x x x x x x x x x x x x x x x x x चरित्र की अन्य शैली के लोग इस हास भ्रष्ट परिवेश से अपना सामञ्जस्य स्थापित न कर सके। वे उन्नति की ओर नहीं, प्रगति की ओर बढ़े।"⁹⁸

मुक्तिबोध का मानना है कि सामाजिक हास आज की दुनिया का सबसे सशक्त वास्तव है जिसे आधार बनाकर फैंटेसी के जरिए श्री धर्मवीर भारती ने आत्मपरक ढंग से पाठकों के सामने इसे प्रस्तुत करने का प्रयास किया है। जो आज की पीढ़ी का मूड बताती हुई उसकी इस दृढ़ धारणा को भी स्पष्ट करती है कि - "मौजूदा सभ्यता या समाज या यथार्थ-जैसा कि वह है - तो किसी मानव - प्रगति की आशा नहीं की जा सकती x x x x x x x x x x x x x x x x x x मौजूदा सभ्यता के मसीहा जिस वर्ग या श्रेणी या तबके से निकले हैं, उनके नेतृत्व में चलने

वाली सभ्यता या समाज, कुछ भी कह लीजिए, का नाश अवश्यभावी है।" 99

अन्धायुग का भावनात्मक आधार है - "मोजूदा सभ्यता"। चूँकि यह आज का एक नगा सच है अतः अपने पूरे प्रभाव में मारक ही नहीं अचूक भी है जो केवल रसोत्पादक ही नहीं बल्कि उससे भी आगे पाठक को गम्भीर विवेचना की ओर भी ले जाता है। कहने की आवश्यकता नहीं कि - "भावना की राइफल से विचारों के कारतूस कौंधकर निकल पड़े हैं।" 100 मुक्तिबोध को गहरी शिकायत है कि भारती द्वारा अन्धायुग में जो भी सभ्यता-समीक्षा की गई है उसमें "सामाजिक रूपान्तर" का कोई ठोस वैज्ञानिक आधार नहीं है, तद्वत - "अन्धायुग" का जो "आशात्मक भविष्यवाद" है वह भी एक बहकावा ही है, क्योंकि जिस आत्म परकता को इस काव्य नाटिका में बेहद अन्तर्महत्त्व प्राप्त है, उसकी वस्तुगतता का कोई ठोस आधार नहीं है।

जैसा कि मुक्तिबोध की मान्यता है कि कामायनी, उर्वशी, या कि "अन्धायुग" जैसे विलक्षण काव्यों में चरित्रों की एक मरीचिका और इतिहास के साथ पात्रों का वास्तविक सम्बन्ध केवल लीलामात्र है। अतः उनके सम्बन्ध में यह कहना कि उनमें कथा का केवल एक ढाँचा है, एक चौखटा है, अतः उसमें "फैंटेसी" या "कल्पना-स्वप्न" जैसी बातों को देखना व्यर्थ की खींचतान है। किन्तु यह एक तथ्य है कि कोई भी कलाकार या काव्यकार जब भी किसी ऐतिहासिक कथा का चुनाव करता है तो उसके पीछे उसकी गहरी आत्मपरकता का ही योग होता है। जब तक कि वह कथा, कल्पना-स्वप्न बनके लेखक के मनश्चक्षुओं के सामने साक्षात् नहीं हो जाता - "एक ऐसा कल्पना-स्वप्न जिसमें उसकी [लेखक की] आत्म-वृत्तियों को तृप्त और सतोष प्राप्त होता हो।" 101

मुक्तिबोध ने जब "उर्वशी" को मनोवैज्ञानिक काव्य की जगह पर "कृत्रिम मनोवैज्ञानिक व्यापार प्रधार" माना तो उसके पीछे काव्य में

वास्तविकता का अभाव ही था जो न केवल वैचारिक स्तर पर था, बल्कि सामाजिक स्तर पर भी था। जैसा कि उर्वशी ने राष्ट्रकवि "दिनकर" ने कामाचार के बाह्योविधान के माध्यम से परमसत्ता की प्राप्ति को काव्य का सवेदनात्मक लक्ष्य साबित करने का प्रयास किया। उसके विषय में मुक्तिबोध का कहना है कि - "सम्भवतः प्रेम का आध्यात्मिक प्रभावाः स्वाभाविक है, जो सकता है, क्योंकि उसमें, काम सवेदना गौड़ रूप में और मानव व्यक्तित्व का आकर्षण प्रधान रूप में होता है। साथ ही प्रिय के गुणों के प्रति आस्था के अतिरिक्त त्याग और उत्कर्ष की भावना निहित होती है। प्रिय के बिना अपने निज का अस्तित्व भी असम्भव सा लगता है। अतएव, विभिन्न देशों और विभिन्न युगों में प्रेम को पवित्र और दिव्य माना गया है। सम्भवतः शिक्षित समाजों में विशुद्ध काम का कोई अध्यात्म सम्भव नहीं हो सकता, जब तक कि प्रेम के साथ उसका विशेष संयोजन न किया जाए।"¹⁰²

इसी कामाचार को आधुनिक पंडित आचार्य रजनीश ने "संभोग से समाधि की ओर" जैसा ग्रन्थ लिखकर, अपनी जिस तथाकथित मौलिक दिमाग का सम्मोहन, अन्य लोगों में गालिब करने का प्रयास किया, वह अपने सम्पूर्ण तर्क-वितर्क के बावजूद "दूषित पांडित्य" का नमूना साबित हो चुका है। अलावा इसके जैसे - "दिनकर" ने "प्रज्ञावान भोगियों के लिए" ही परमतत्त्व की प्राप्ति संभव बतायी है, वैसे ही रजनीश ने मनुष्य की "सेक्सुअलिटी" को "निषेध में आमन्त्रण" कहकर परिभाषित किया है। उनका मानना है कि पशु-समाज में उन्मुक्तता का वातावरण और आवरणहीनता की वजह से उस मात्रा में "काम" जाग्रत नहीं होता, जैसे कि मनुष्य में उसकी गोपनीयता और आवरण के बावजूद। किन्तु ऐसे में यह देखना अधिक प्रासंगिक है कि जिन मानव-मूल्यों को शत-सहस्र वर्षों में शोधित करके निकाला गया, क्या उसकी सिद्धि पशु समाज में संभव है? अथवा "विवाह-संस्था" का आदिम पद्धति से निकलना हमारे विकास को दर्शाता है अथवा मानव-ज्ञान की निम्न स्तरीयता को?

कहने की आवश्यकता नहीं कि भ्रष्टाचार, अनाचार, व्यभिचार को खत्म करने के लिए विषय विषमोषधम् की तर्ज पर उसी को समाज में आद्यन्त स्थापित करना कुछ ही लोगों की "लॉजिक" हो सकती है, न कि सम्पूर्ण समाज की।

अतएव अपने पांडित्य के बल पर मूल्यों की जगह — निर्मूल्यता को समाज में स्थापित करना अथवा महिमा मण्डित करना न केवल वैचारिक एवं सामाजिक पश्चगामिता का प्रतीक है वरन् अपने समग्र प्रभाव में अनर्थकारी भी है। जहाँ तक कामाचार के माध्यम से परमतत्त्व की प्राप्ति का सवाल है, मुक्तिबोध पूछते हैं कि — "और, यदि ऐसी उपलब्धि सचमुच हुई होती, तो भारत के विभिन्न मार्गों [धर्मों] में जितेन्द्रियत्व का इतना महत्त्व नहीं होता। फिर, प्रश्न यह उठता है कि आखिर दिनकर इस "लाइन" की फेरवी क्यों कर रहे हैं? क्या उनकी मंशा पर शक करना गलत है? कौन है वे प्रज्ञावान भोगी, जिन्हें रति सुख की चरम परिणति में अतीन्द्रिय सत्ता से साक्षात्कार होता है? क्या वे इस समय भारत में उपलब्ध हैं? और क्या उनके लिए काव्य का सृजन किया जाना चाहिए, किया जा सकता है? राष्ट्र कवि दिनकर जवाब दे।"103

xxxxxxxxxxxx

xxxxxx

xxxxxxxxxx

सन्दर्भ

<u>अनुक्रम</u>	<u>संपादक/लेखक</u>	<u>सन्दर्भ ग्रन्थ</u>	<u>पृष्ठ संख्या</u>
1	स० डॉ० राजेन्द्र कुमार	अभिप्राय [त्रैमासिक"98] [जनवरी-मार्च]	47
2	गजानन माधव मुक्तिबोध	चौद का मुँह टेढ़ा है	भूमिका
3	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	71
4	उप०	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	92
5	उप०	मुक्तिबोध रचनावली -5	195
6	उप०	उप०	60
7	उप०	उप०	54
8	उप०	उप०	54
9	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल	चिन्तामणि भाग-1	120
10	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	9
11	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	50
12	उप०	उप०	52
13	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल	हिन्दी साहित्य का इतिहास	311
14	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	37
15	डॉ० देशराज भाटी [कुन्तक]	भारतीय एवं पाश्चात्य काव्यशास्त्र [वक्रोक्ति जीविताम्]	
16	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल	हिन्दी साहित्य का इतिहास	310
17	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	37-38
18	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल	हिन्दी साहित्य का इतिहास	309
19	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	21
20	उप०	उप०	150

21	अज्ञेय	शेखर एक जीवनी	10
22	श्री दूधनाथ सिंह	निराला आत्महता आस्था	228
23	स० डॉ० राम विलास शर्मा	राम-विराग	150
24	अज्ञेय	शेखर एक जीवनी	10
25	उप०	उप०	7-12
26	स० डॉ० निर्मला जैन	नई समीक्षा के प्रतिमान	12
27	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध	159
28	उप०	उप०	109
29	उप०	उप०	104-105
30	उप०	उप०	152
31	गजानन माधव मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध	98
32	उप०	उप०	98
33	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल	चितामणि भाग-1	189
34	उप०	उप०	125
35	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसघर्ष तथा	भूमिका
36.	उप०	साहित्यिक की डायरी	42
37	उप०	उप०	43
38.	उप०	उप०	112
39.	उप०	उप०	48
40.	स० डॉ० मोती राम वर्मा	लक्षित मुक्तिबोध	79
41.	श्री दूधनाथ सिंह	निराला आत्महता आस्था	भूमिका
42	मुक्तिबोध	एक साहित्यिक की डायरी	33-34
43	डॉ० राम विलास शर्मा	नई कविता और अस्तित्ववाद	182
44	उप०	उप०	184
45	मुक्तिबोध	एक साहित्यिक की डायरी	48
46	उप०	उप०	48
47	उप०	कामायनी . एक पुनर्विचार	48
48	उप०	उप०	170

49	मुक्तिबोध	कामायनी एक पुनर्विचार	169
50	उप०	उप०	170
51	उप०	उप०	108
52	तारणीश झा	गद्यालोक	काण्ड 1/8
53	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल	हिन्दी साहित्य का इतिहास	375
54	उप०	उप०	375
55	जयशकर प्रसाद	कामायनी की भूमिका	7-8
56	मुक्तिबोध	एक साहित्यिक की डायरी	113
57	उप०	कामायनी एक पुनर्विचार	17
58	उप०	उप०	17
59	उप०	उप०	22
60	ग०मा० मुक्तिबोध	उप०	22
61	उप०	उप०	9
62	उप०	एक साहित्यिक की डायरी	21
63.	उप०	कामायनी एक पुनर्विचार	9
64	उप०	उप०	17
65.	उप०	उप०	22
66.	उप०	उप०	39
67.	उप०	उप०	23
68.	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल	हिन्दी साहित्य का इतिहास	373
69.	मुक्तिबोध	कामायनी एक पुनर्विचार	23
70.	सं० डॉ० राम विलास शर्मा	राग-विराग	98
71.	उप०	उप०	98
72.	डॉ० मिरिजा राय	कामायनी की आलोचना प्रक्रिया	74
73.	उप०	उप०	74
74.	स० विजेन्द्र स्नातक	कबीर	55
75.	मुक्तिबोध	कामायनी . एक पुनर्विचार	55
76.	उप०	उप०	55
77.	- डॉ० रामविलास शर्मा	राग-विराग	103
78.	मुक्तिबोध	कामायनी . एक पुनर्विचार	55-56

79	डॉ० राम विलास शर्मा	नई कविता और अस्तित्ववाद	181
80	उप०	उप०	147
81	उप०	उप०	183
82	उप०	उप०	185
83	उप०	उप०	150
84	उप०	निराला की साहित्य साधना-1	97
85	मुक्तिबोध	कामायनी एक पुनर्विचार	82
86	उप०	उप०	69
87	उप०	उप०	109
88	उप०	उप०	111
89	उप०	उप०	129
90	उप०	उप०	120
91	उप०	उप०	138
92	उप०	उप०	123
93	उप०	उप०	123
94	उप०	उप०	143
95	उप०	उप०	172
96	उप०	उप०	153
97	उप०	उप०	128
98	उप०	मुक्तिबोध की रचनावली-5	441
99	उप०	उप०	442
100.	उप०	उप०	442
101	उप०	उप०	464
102.	उप०	उप०	461
103	उप०	उप०	466

सप्तम अध्याय

साहित्यिक सृजनात्मक तत्वों का विश्लेषण
एवं
चिन्तन का स्वरूप

साहित्यिक सृजनात्मक तत्वों का विश्लेषण

काव्य के अनिवार्य दो पक्ष माने जाते हैं - अनुभूति पक्ष और अभिव्यक्ति पक्ष। यदि पुरानी शब्दावली का प्रयोग करें तो यही भावपक्ष और कला-पक्ष कहे जा सकते हैं। भाव-पक्ष के अन्तर्गत काव्य के समस्त वर्ण्य विषयों को तथा कलापक्ष के भीतर अभिव्यक्ति के साधनों को महत्व प्राप्त है। यों तो दोनों पक्ष अन्योन्याश्रित हैं, लेकिन साहित्य में जब दोनों, अतिवाद से गुजरते हैं तो भावपक्ष, वस्तुवाद, और अभिव्यक्ति पक्ष केवल रूपवाद तक सीमित हो जाते हैं। हिन्दी साहित्य के "प्रयोगवाद" और "प्रगतिवाद" में इस ढंग की प्रचुर सामग्री उपलब्ध है। इस पक्ष पर अधिक जोर न देने के कारण अधिकांश वस्तुवाद का ही पर्याय है तो प्रयोगवादी साहित्य केवल शैली पक्ष पर ही अधिक जोर देने के कारण रूपवादी ढाँचे का हो जाता है।

(क) भावतत्त्व -

मुक्तिबोध ने भावपक्ष और कलापक्ष के महत्वपूर्ण प्रश्न पर "वस्तु और रूप" नाम से संकलित चार क्रमिक निबन्धों में सम्यक विचार किया है। पहला निबन्ध "वस्तु और रूप एक", "मुक्तिबोध रचनावली . पाँच" में "नई कविता का आत्मसंघर्ष" नाम से भी पुनर्प्रस्तुत हुआ है। इस पहले वाले लेख का सर्वप्रथम प्रकाशन उज्जैन से निकलने वाले मासिक "कालिदास" के दिसम्बर 1961 तथा जनवरी 1962 के दो क्रमिक अंकों में हुआ। चारों निबन्धों की प्रस्तुतीकरण को लेकर सम्पादक नेमिचन्द्र जैन का फुटनोट्स यह सूचित करता है कि - "चारों ही रूपों को प्रकाशित करना उपयुक्त समझा गया" क्योंकि "अनेक प्रकार की पुनरावृत्तियों के बावजूद, प्रत्येक में किसी न किसी अलग और विशिष्ट पक्ष पर जोर है।"¹ बावजूद इसके वस्तु और रूप : एक को अलग शीर्षक से प्रस्तुत करने का कारण?

मुक्तिबोध ने अनुभूति पक्ष और अभिव्यक्ति पक्ष के दोनों अतिवादों अर्थात् केवल वस्तुवाद या केवल शैलीमात्र, से बचते हुए इसके द्वन्द्वात्मक स्वरूप को ही ग्रहण करने का प्रयास किया है। शुद्ध वस्तुवाद इन दोनों की एकांगिता

और उससे उत्पन्न साहित्यिक खतरे को उन्होंने गहरे महसूस करते हुए लिखा कि आज की काव्य-प्रवृत्ति की मनोवैज्ञानिक धाराएँ यदि विशुद्ध आत्मपरक भाव-धारा होती, अर्थात् अनायास प्रवाहित होने वाले स्वच्छन्द भावों का वह प्रवाह होता, तो दिक्कत का सामना न करना पड़ता। किन्तु वह कविता सवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक सवेदनो के तीव्र मानसिक प्रतिक्रियाओं को प्रकट करना चाहती है। ऐसी स्थिति में, उसे न केवल अनुभूति पक्ष के वस्तु पक्ष के और उससे सम्बन्धित परिज्ञान के विकास की अपेक्षा है।² चूँकि उनके लिए नई कविता (उनकी कविता) शुद्ध आत्मपरकता का यथार्थ न होकर आत्मपरकता के साथ-साथ वस्तु-परकता के समन्वय का परिणाम है। अतः जाहिर सी बात है कि वे वस्तु और रूप में किसी एक के एवज में दूसरे को खारिज नहीं करना चाहते। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने वस्तु और रूप की इसी अन्योन्याश्रिता को इस तरह दिखाया है "ससार-सागर की रूप तरंगों से ही मनुष्य की कल्पना का निर्माण और इसी की रूप-गति से उनके भीतर विविध भावों या मनोविकारों का विधान हुआ है। × × × × × × × हमारे प्रेम, भय, आश्चर्य, क्रोध, करुणा इत्यादि भावों की प्रतिष्ठा करने वाले मूल आलम्बन बाहर ही के हैं— इसी चारों ओर फैले हुए रूपात्मक जगत के ही हैं। जब हमारी आँखें देखने में प्रवृत्त रहती हैं तब रूप हमारे बाहर प्रतीत होते हैं, जब हमारी वृत्ति अन्तर्मुख होती है तब रूप हमारे भीतर दिखाई देते हैं। बाहरी-भीतर दोनों ओर रहते हैं रूप ही।"³

काव्य मूलतः शब्द व्यापार ही होता है। शब्द-संकेतो के माध्यम से जो कुछ भी व्यक्त करने की चेष्टा करता है प्रकारान्तर से वही कवि के भाव होते हैं। मुक्तिबोध ने कला के जिन तीन क्षणों का अनेकशः वर्णन किया है उसमें जीवन के उत्कट अनुभव का एहसास ही कला का प्रथम क्षण है। यह एहसास दरअसल कवि की अन्तः प्रकृति का साक्षात्कार है जिसमें एक कवि की मौलिकता निहित होती है। उसे इसी कलात्मक क्षण में लगता है कि उसके पास ऐसा कुछ है जो बाहर आने के लिए लगातार छटपटा रहा है इसी भीतरी छटपटाहट को मुक्तिबोध

'आभ्यतर वास्तव' कहते हैं जो निश्चित ही कवि के भाव का परिचायक है। 'आभ्यतर वास्तव' में आए शब्द 'वास्तव' का बड़ा ही महत्व है क्योंकि इसका सम्बन्ध कलात्मक स्तर पर जहाँ "प्रत्यक्ष रूप विधान" से है, वही यह जिए या भोगे गये जीवन का परिचायक भी है। मुक्ति-बोध काव्य में इस जिए अथवा भोगे गए जीवन का अन्तर्ग्रहण तब और भी समझा जा सकता है, जब वह "बाह्य का आभ्यन्तरीकरण" जैसे नवीन शब्द-युग्म का इस्तेमाल इसी सन्दर्भ में करते हैं। चूँकि उन्होंने कलात्मक विवेक को "जीवन-विवेक" से कही भी अलगाने की कोशिश नहीं की अतः उनकी भाव-विषयक समझ को जीवन और जगत के सापेक्ष ही समझना चाहिए। बाह्य के आभ्यन्तरीकरण के विषय में उन्होंने स्पष्ट लिखा है कि "हमारे जन्मकाल से ही शुद्ध होने वाला हमारा जो जीवन है, वह बाह्य जीवन-जगत के आभ्यन्तरीकरण द्वारा ही समपन्न और विकसित होता है। यदि वह आभ्यन्तरीकरण न हो तो हम कृमि-पानी का जीव हाड़ड़ा बन-जाएंगे - हमारी भावसम्पदा, ज्ञानसम्पदा, अनुभव-स्मृद्धि उस अन्तर्गत-व्यवस्था ही का अभिन्न अंग है कि जो अन्तर्गत-व्यवस्था ही का अभिन्न अंग है कि जो अन्तर्गत व्यवस्था हमने बाह्य जगत के आभ्यन्तरीकरण से प्राप्त की है।"⁴

बाह्य के आभ्यन्तरीकरण की यह प्रक्रिया मुक्ति-बोध को रूपवादी, कलावादी या सौन्दर्यवादी साहित्य-विचारकों से अलग श्रेणी प्रदान करती है। यथार्थ-वादियों से भिन्न विचारकों का मानना है कि लेखक और कलाकार किसी सामाजिक मन्तव्य को प्रकाशित करने के लिए नहीं, सुन्दर और चमत्कारपूर्ण उक्ति द्वारा अपनी वैयक्तिक अनुभूति को अभिव्यक्त करने के लिए ही लिखता है। आचार्य शुक्ल की दृष्टि में भी इस प्रकार का साहित्य "सिद्धावस्था का साहित्य है जिसमें सघर्ष के बीज तत्त्वों का अभाव तो है ही साथ ही साथ कुल उद्देश्य भी केवल रंजन करना ही है।

भाववादी विचारकों की दृष्टि में मन की एक निरपेक्ष सत्ता है जिसमें भावों का स्वयं प्रसूत होना एक अनिवार्य प्रक्रिया है। इसलिए वे "प्रत्यक्ष रूप विधान" "स्मृति रूप-विधान" और "कल्पित रूप-विधान" में केवल कल्पित रूप-विधान को

ही रचनाओं में महत्व देते हैं। बता देना आवश्यक होगा कि स्मृति रूप-विधान का मूलाधार भी प्रत्यक्ष-जगत ही है। यहाँ कल्पित रूप-विधान को मुक्तिबोध के 'कलात्मक पुनर्सृजन' से अलग रखना पड़ेगा, क्योंकि इस पुनर्सृजन में जीवन की अनिवार्यता के सूत्र रचे-बसे हैं। साहित्य को समझाने के लिए उन्होंने जो सूत्र दिया उसमें स्पष्टतः उल्लेख है कि -"साहित्यिक कलाकार अपनी विधायक कल्पना द्वारा जीवन की पुनर्रचना करता है।"⁵ लेकिन जिन लोगों की दृष्टि केवल कल्पना या मन की स्वयं पूर्ण सम्पूर्णता अथवा सामाजिक निर्लिप्तता की ओर ही अधिक थी, उन्होंने स्वाभाविक तौर पर कलात्मक अनुभूतियों को, प्रत्यक्ष या वास्तविक अनुभूतियों से न केवल पृथक् किया गया वरन् कवि के एक अलग "काल्पनिक जगत" की भी कल्पना की। जिसका इस दुनिया [जिसे पुराने विद्वान शंकराचार्य जी ने "माया" कहा है] से कोई लेना-देना नहीं है। कहने की आवश्यकता नहीं कि इन वैचारिक मान्यताओं के पीछे आध्यात्मिक सोच का वह पुट है जिसे गूँगे के गुड की भाँति अन्दर ही अन्दर चुभलाया जा सकता है।

इस 'मायावाद' के खण्डन के लिए तब के आचार्य रामानुज को निर्विकल्पक, आदि, अनन्त, अव्यक्त, ब्रह्म को व्यक्त करने के लिए 'सत् चित् आनन्द' जैसी उपाधियों को गढ़ना पड़ा। इसमें मुख्य सत्ता चित् अर्थात् चैतन्य की है, जिसके अभाव में न तो सत्य का सधान सम्भव है और न ही सत्य-सम्भव आनन्द की अनुभूति। तो, यदि आज के सन्दर्भ में मुक्तिबोध व्यक्ति के लिए ज्ञान की आवश्यकता और आवश्यक समझते हैं, तो उसकी सम्भीरता को समझा जाना चाहिए। उन्होंने बड़ी ही सहजता से कहा है कि- "आज के कवि को अर्थात् हमें, ज्ञान पथ के विकास की जितनी आवश्यकता है, उतनी पहले कभी नहीं रही।"⁶ चूँकि मुक्तिबोध के लिए यह दुनिया माया नहीं है न ही रेत का वह ढेर जिसमें सभी कण बहुत नजदीक रहने के बावजूद भी, एक दूसरे से सर्वथा विलग रहते हैं। उसके लिए दुनिया का मतलब है "मित्र, परिवार, परिवेश, साहित्य-जगत, राजनैतिक क्षेत्र आदि-आदि।"⁷ आकस्मिक नहीं कि मुक्तिबोध का काव्य नायक 'मैं'- जो सम्भव्य पाठक के साथ कहीं न कहीं स्वयं कवि का भी एक रूप है [यद्यपि डॉ० नामवर

सिंह इससे सहमत नहीं है। सामयिक विकृत दुनिया—जिसमें मृतदल की शोभा—यात्रा के साथ—साथ अप्रासंगिक हुए गाँधी और तिलक हैं, वह मृत कलाकार भी है, जो अपनी हत्या से पहले दुनिया की केवल हवाई सोच—समझ रखता था। जाहिर तौर पर ए लोग काव्य नायक के लिए नाकाफी है— "गुजर गए जमानेके चेहरे हैं"। इसी कारण उसे नए सिरे से विचार करना पड़ा जिसका कुल आशय यह कि

"भागता फिरता था सब ओर।

फिजूल है इस वक्त कोसना खुद को।

एकदम जरूरी दोस्तों को खोजूँ

पाऊँ मैं नए—नए सहचर

सकर्मक सत्—चित् वेदना भावकर।।"⁸

मुक्तिबोध की कविताओं में सुजित फेंटेसी का भयानक संसार और उनके लिखित निबन्धों में बारम्बार भयानक सामाजिक अगति का उल्लेख अद्भुत साम्य रखता है सो इस अवसरवादी एवं भ्रष्ट तंत्र में रामानुज का "सत्—चित्—आनन्द" साकार हो भी कैसे सकता है? तो मुक्तिबोध ने अपने युग में कवियों के लिए ज्ञानपक्ष की जिस अनिवार्य जरूरत को समझा था, उसमें 'सत्' केवल वेदना दायक ही था क्यों किसकी हरियाली तो केवल सावन में अंधे हुए गंधों को ही सूझती है।

मुक्तिबोध की कविता में जहाँ "सत्—चित्—वेदना का उल्लेख है वहाँ आकस्मिक तौर पर सहचरों का भी उल्लेख है, जो कि उनकी कविताओं की वास्तविक पृष्ठभूमि का ही संकेत है, यथा.

आत्मा में, भीषण

सत्—चित्—वेदना जल उठी, दहकी

विचार हो गए विचरण—सहचर।।"⁹

कविता में आए मित्र, सहचर वास्तविक जीवन के हैं किसी कल्पित स्वायत्त संसार के नहीं। यह सही है कि कवि मुक्तिबोध के भाव—सम्बन्धी विचार आकस्मिक तौर पर समाज से जुड़े हैं लेकिन वह केवल समाज का उल्था नहीं है। उसमें मन के उस मनोविज्ञान का भी योग है जो संस्कारों को लेते हुए अपने वर्गीय प्रतिबद्धता

का पुञ्जी भूत है। होता यह है कि भावों का एक सश्लिष्ट ससार, सस्कार या वासना के रूप में कवि के मन में होता है, तो क्या कारण है कि कवि केवल कुछ ही भावों को विशेष महत्व देते हैं? असल में कवि का मन समाज अथवा बाह्य से क्रिया-प्रतिक्रिया करते हुए सामञ्जस्य और द्वन्द्व दोनों ही रूपों में प्रस्तुत होता है। वह जिन सामाजिक मूल्यों, आदर्शों से अपने को तदाकार पाता है, वहाँ तो वह सामञ्जस्य स्थापित करता है, तथा जिन मूल्यों, आदर्शों को वह स्वयं के अनुकूल या समाज के अनुकूल नहीं पाता, वहाँ द्वन्द्व रूप में उपस्थित होता है। भाववादी विचारकों ने जहाँ पर मन को केवल निजता के सन्दर्भ में ही देखा तो स्वाभाविक था कि वे भावों की व्याख्या तद्वत कला की व्याख्या मात्र मनोवैज्ञानिक करते। इस प्रकार भावों की अद्वितीयता का जो सिद्धान्त उन्होंने गढ़ा वह ऐसा नहीं था कि सम्पूर्ण समाज ही उसे तिरस्कृत कर दे। क्योंकि समाज अपनी सम्पूर्ण रचना में खुद ही एक सश्लिष्ट इकाई है, जिसमें अच्छे और बुरे का योग है, व्यक्तिवादी और समष्टिवादी स्वार्थ और परार्थ सब प्रकार के लोग रहते हैं। यह तो कवि की चेतना पर निर्भर है कि वह किन लोगों से अपना सरोकार रखता है अथवा रखने की कोशिश करता है। इस कोशिश में वह जिस बाह्य का आभ्यन्तरीकरण करता है उसमें बाह्य का संपादन, संशोधन बहुत ही महत्व का है। इस "एडिटींग" के कारण ही कोई भी कवि - "अर्जित ज्ञान परम्परा या भाव परम्परा के ही कुछ तत्वों को अपने लिए उपयुक्त समझ, उसके आधार पर अपनी स्थिति समर्थित करता है। और फिर इन तत्वों के आधार पर जो बातें समाज में नहीं हैं या उसके बिल्कुल विरुद्ध जाती हैं, उनका खण्डन करता है, अथवा ऐसी जीवन-पद्धति या भाव-पद्धति का निर्माण करता है जिससे वे प्रतिकूल बातें खण्डित हों।"¹⁰

भाववादी, कलावादी कवियों की सृजनात्मक समीक्षा स्वाभाविक तौर पर वे ही समीक्षक करेंगे जिनका स्वयं जीवन्त जीवन-स्पन्दनों से कुछ लेना देना नहीं होगा। ऐसी स्थिति में यदि वे कला-समीक्षा का मुख्य

आधार, "रचना के अन्तर्नियमों का सिद्धान्त प्रस्तुत करते हैं, तो, आश्चर्य ही क्या! रचना के कथित अन्तर्नियमों का हवाला देते हुए उन महानुभावों का सारा जोर इस बात पर है कि - "जिस प्रकार कवि के "काल्पनिक जगत्" के रूप-व्यापारों की सगति प्रत्यक्ष या वास्तविक जगत् के रूप - व्यापारों से मिलाने की आवश्यकता नहीं, उसी प्रकार उसके भीतर व्यञ्जित अनुभूतियों का सामञ्जस्य जीवन की वास्तविक अनुभूतियों में ढूँढ़ना आवश्यक नहीं है।"¹¹ ऐसी स्थिति में कलावादी समीक्षकों की दृष्टि यदि मुक्तिबोध के सृजन को अलक्षित कर दे, तो, बात समझ में आती है। लेकिन, जिन आलोचकों की दृष्टि कथित भाववाद से ऊपर उठकर समाजवाद और वस्तुवाद तक फैली हो, जो अपने को प्रगतिशीलता का स्मारक चिन्ह मानते हों, जिनकी प्रगतिशील समीक्षा दृष्टि की बाहवाही चारों ओर हो चुकी हो - उनकी मुक्तिबोध को लेकर आलोचकीय दुविधा कुछ-कुछ हैरत में डालती है। जी हाँ। हमारा इशारा डॉ० राम विलास की ओर है, जिनकी सैद्धान्तिक जकडबन्दी को हमने इस प्रबन्ध में कई जगह दिखाने का प्रयास किया है। डॉ० शर्मा मार्क्सवादी विचारों की मर्यादमयता से अनवगत नहीं होंगे, जो यह साबित करता है कि सिद्धान्तों में परिवर्द्धन किया जा सकता है और इस परिवर्द्धन - क्रम में यदि उसका रूप बदल जाय तो बदल जाय, "स्फिरेट" नहीं बदल सकती। मुक्तिबोध की मार्क्सवादी समझ इसी के इर्द-गिर्द घूमती नज़र आती हैं। उन्होंने लिखा है कि - "मार्क्सवाद मनुष्य को कृत्रिम रूप से बौद्धिक नहीं बनाता है, वरन् उसे ज्ञानालोकिता" आदर्श प्रदान मार्क्सवाद मनुष्य को अनुभूति को - ज्ञानात्मक प्रकाश प्रदान करता है। वह उसकी अनुभूति को बाधित नहीं करता, वरन् बोधयुक्त करते हुए उसे अधिक परिष्कृत और उच्चतर स्थिति में ला देता है। संक्षेप में, मार्क्सवाद का मनुष्य की संवेदन-क्षमता से कोई विरोध नहीं है, न हो सकता है।"¹² कहने की जरूरत नहीं कि "संवेदन-क्षमता" हृदय की क्षमता है, आत्मपरकता का परिचायक है, लेकिन इस आत्मपरकता का मतलब आत्मग्रस्तता नहीं है, क्योंकि आत्मग्रस्त व्यक्ति केवल और केवल अपने ही विश्लेषण में

अपने ही योग क्षेम में जुटा रहता है। जब कि आत्मपरक व्यक्ति रूप विश्लेषण के साथ परपीडा में भी अपनी सहानुभूति रखता है।

तुलसीदास पर जब "प्रगतिवादियों" का हमला इसलिए हुआ कि वे वर्ण-व्यवस्था के पोषक हैं, स्त्री, शूद्र, और मवारों को निर्जीव ढोल तथा पशु की श्रेणी में रखते हैं, तो इन्हीं डॉ० राम विलास शर्मा ने तब, "कत विधि सृजी नारि जग माँही/पराधीन सपनेहु सुख नाही// को उद्धृत करके गोस्वामी जी के पक्ष में अपना रूख स्पष्ट किया। वर्ण व्यवस्थावादी, तुलसी वादी, एकदम खुश, मद्गद। "प्रगतिवादियों" को भी सोचने पर मजबूर होना पड़ा। उसी तरह प्रेमचन्द के विश्लेषण में उनके प्रथम अध्यक्षीय भाषण, {प्रगतिशील लेखक सघ} की असंगतियों तथा कला सम्बन्धी विचारों की असंगतियों को दिखाने के पश्चात् इस निष्कर्ष पर पहुँचे कि प्रेमचन्द स्वयं - "यथार्थ वादी लेखक थे। उनका यथार्थवाद फोटो खींच कर चुप रहने वाला यथार्थवाद नहीं था। वे एक उद्देश्य लेकर चलने वाले कलाकार थे।"¹³ उद्देश्य अगर नजर नहीं आया तो केवल मुक्तिबोध के सृजन में भले ही उद्देश्य-उद्देश्य लिखते उनकी लेखनी भीखरी हो गयी . यथा,

{क}

भैरो और बरमद में बहस खड़ी हुई है।
जोरदार जिरह कि कितना समय लगेगा
सुबह होगी कब और
मुश्किल होगी दूर कब!!¹⁴

{ख}

मुझको तोड़ने की बुरी आदत है
कि क्या उत्पीड़कों के वर्ष से होगी न मेरी मुक्ति।¹⁵

{घ}

अनजाने हाथ मित्रता के
मेरे हाथों में पहुँच ऊष्मा भरते हैं।
मैं अपना से घिर उठता हूँ
मे विचरण करता - सा हूँ एक फैंटेसी में
यह निश्चित है कि फैंटेसी कल वास्तव होगी।¹⁶

॥घ॥ क्योंकि हम
देखते हैं अनिवार्य
मृत्यु उस सभ्यता की
जिसका तुम जाने-अनजाने चित
करते हो समर्थन।।¹⁷

॥ङ॥ गरीबी की राहों के चौराहों, दुराहों पर
मंत्र-मुग्ध भावों की
शीर्षोन्नत जनता को
पुकारता जगता है
मनस्वी एक अपना ही।¹⁸

मुक्तिबोध ने कवि के लिए ज्ञान की आवश्यकता के साथ-साथ त्रिविध सघर्ष की जरूरत पर भी बल दिया। इस त्रिविध सघर्ष के स्वरूप निरूपण में उन्होंने -

- 1 तत्त्व के लिए सघर्ष,
- 2 अभिव्यक्ति को सक्षम बनाने के लिए सघर्ष
- 3 दृष्टिविकास का संघर्ष, - का समाहार किया,¹⁹

लेकिन जहाँ तक तीसरे सघर्ष अर्थात् "दृष्टि विकास का संघर्ष" और दूसरे संघर्ष अर्थात् "अभिव्यक्ति को सक्षम बनाने का संघर्ष" है वह पूरी तरह से "तत्त्व के लिए सघर्ष" पर ही निर्भर करता है क्योंकि "तत्त्व स्वयं अपना रूप निर्धारित करता है" और बाह्य के आभ्यन्तरीकरण की प्रक्रिया में भावों का जो मानसिक संपादन और संशोधन होता है, उसमें दृष्टि विकास के तत्त्व स्वयं ही अन्तर्मुक्त रहते हैं। अतः इन सघर्षों को जब वे एक सूत्र में समेटते हैं तो यही त्रिविध सघर्ष केवल कला या कविता के संघर्ष तक ही सिमट जाते हैं। लिखते हैं कि - "मे यह कहना चाहता था कि कला का संघर्ष, वस्तुतः तत्त्व का, तत्त्व के एकत्रीकरण का, तत्त्व के परिष्कार का तत्त्व के विकास का संघर्ष है।"²⁰

मुक्तिबोध ने अपनी कविता "भूतपूर्व विद्रोही का आत्मकथन" में

एक बड़ी ही मार्मिक पक्ति लिखी है -

क्योंकि हमें ज्ञान था
ज्ञान अपराध बना।²¹

जहाँ ज्ञान ही अपराध हो जाए, उस युग की, समय की, विकटता पर कुछ कहना बेहद खतरनाक साबित हो सकता है। इसीलिए जो इस भयानक सत्य को जानते हैं, वे कहीं न कहीं उस तंत्र से अपनी चूल बिठाने की कोशिश करते रहते हैं। किसी भी स्थिति - परिस्थिति से सुविधानुसार ताल-मेल स्थापित करते हैं। लेकिन समय के करवट की आवृत्ति जैसे ही सुनाई देती है तो इस स्थिति में -

सब चुप, साहित्यिक चुप और कविजन निर्वाक
चिन्तक, शिल्पकार, नर्तक चुप हैं
उनके खयाल से यह सब गप है
मात्र किवदन्ती।²²

लेकिन जो ज्ञान को, मात्र दुनियादारी से ही अपने को "एडजेस्ट" करने का पर्याय न मान कर उसी आधार से दुनिया की हकीकत को, पूरी नग्नता से, जय-जाहिर कराना चाहते हैं, उनके लिए "ज्ञान" वाकई अपराध साबित होता है। क्योंकि ज्ञान के इसी तकाज़े के कारण ही वह ऐसी "गहन मृतात्माओं" को पूरी नगई से देख लेता है जो -

हर रात जुलूस में चलती,
परन्तु, दिन में
बैठती हैं मिलकर करती हुई षड्यन्त्र
विभिन्नि दफ्तरो-कार्यालयों, केन्द्रों में घरो में।²³

कहने की आवश्यकत नहीं कि इस भाववाद का विभाव पक्ष इसी दुनिया का है, जिसमें हम सभी रहते आ रहे हैं। अब कोई जब अपनी रोजमर्रा की जिन्दगी से ही उसकी घटनाओं-दुर्घटनाओं से अनभिज्ञ है वह जाहिरा तौर पर मुक्तिबोध की कविता नहीं समझ पाएगा। उसमें रहस्यवाद दिखेगा,

विशिष्ट मस्तिष्क नज़र आएगा, मार्क्सवाद का घालमेल दिखेगा, दिखेगी नहीं सिर्फ एक चीज़ - सृजन, जीवन की पुनर्रचना, क्योंकि वह तो शैली के कारण कही नेपथ्य में है। मात्र इसीलिए मुक्तिबोध, साहित्यकार होने के बावजूद - "साहित्य-चिन्ता" और जीवन-चिन्ता में जीवन-चिन्ता का स्थान प्रथम और साहित्य-चिन्ता का स्थान द्वितीय²⁴ मानते हैं।

{ख} विचार तत्व -

यो तो काव्य का मूल रूप रागात्मक होता है, लेकिन उसमें विचार तत्व वैसे ही समाहित होते हैं, जैसे- दिल में दिमाग। बहुत सी बातों में कवि अपनी प्रतिक्रिया ज्ञापित कराना चाहता है, लेकिन नहीं कर पाता। इसका एक बड़ा कारण यह हो सकता है कि लेखक के मन में भावों का जो ज्वार उठा करता है, उसे संशोधित करने वाला कवि के ही भीतर कोई न कोई अवश्य है। कहने की जरूरत नहीं कि भावों को उच्छ्वास से बचाते हुए एक दिशा में, एक खास दिशा में अग्रसर करता है, वह ही कवि का विचार है। विचार-तत्व को बुद्धि, मति, ज्ञान तथा भाव-तत्व को हृदय का पर्याय समझा जाता है। लेकिन कविता और कवि के सन्दर्भ में उपरोक्त तत्वों का एकांगी कोई महत्व नहीं होता, क्योंकि बुद्धि जितनी हृदय को अनुशासित और संशोधित करती है, उतनी ही हृदय से प्रभावित होती है, नहीं तो ज्ञान-विकास की प्रक्रिया में केवल बुद्धि का ही योग होता है, भावना का नहीं। लेकिन साहित्य और रोजमर्रा की जिन्दगी में यह एक तथ्य है कि भावना भी ज्ञान का एक आधार होती है। मुक्तिबोध ने इसी सन्दर्भ में लिखा है कि- "जिस प्रकार सोचना या विचार करना, ज्ञान प्राप्त करने के लिए एक साधन है उसी प्रकार भावना भी जीवन का ज्ञान प्राप्त करने के लिए एक कलात्मक साधन है।"²⁵

मुक्तिबोध को अपनी काव्यात्मक अवधारणा को सामने लाने के लिए कई पदों को गढ़ना पड़ा, जिसमें "ज्ञानात्मक संवेदन" और "संवेदनात्मक ज्ञान" का अप्रतिम महत्व है। दरअसल ये दोनों ही पद उनकी उस काव्य जरूरत को पूरा करते से हैं। जिसमें वे कही न कही यह मानते हैं कि - "ज्ञान के क्षेत्र में ही भावना विचरण करती है। इसलिए ज्ञान को अधिकाधिक मार्मिक यथार्थमूलक और विकसित करने का जो संघर्ष है वह वस्तुतः कलाकार का सच्चा संघर्ष है।"²⁶ ज्ञान को केवल यथार्थ मूलक ही नहीं बल्कि मार्मिक-यथार्थ-मूलक बनाना है, क्योंकि बगैर मर्म के ज्ञान स्पन्दनहीन देह सदृश है? तो, इस संवेदनात्मक ज्ञान और ज्ञानात्मक संवेदन के माध्यम से मुक्तिबोध ने यह भी संकेतिक किया है कि कविता और आलोचना दोनों में ही बुद्धि या हृदय के द्वैत से काम नहीं चलने वाला है बल्कि इन दोनों के समन्वय से ही कविता और आलोचना दोनों को ही, नई दिशा दी जा सकती है।

साहित्य के सन्दर्भ में विचार और विचारमुक्तता का सवाल सबसे पहले 1910 में नव्य-समीक्षा के प्रथमाचार्य आई० ई० स्पिनगार्न ने उठाया जिनका कुल मन्तव्य यह था कि - "समीक्षक, ऐतिहासिक और सामाजिक कारणों के झमेले से मुक्त रहकर अपने प्रतिपाद्य विषय पर ही ध्यान केन्द्रित रखे क्योंकि कलाकृति का सरोकार इन बातों से नहीं रहता।"²⁷

कला की स्वायत्तता का यह सवाल जितना ऊपर से देखने पर प्रखर दिखता है, उतना ही अन्दर से निस्सार भी। यह बात सही मानी जा सकती है कि कविता ही कवि का परम और चरम वक्तव्य है, और उसी के दायरे में रहकर ही कविता का विवेचन होना चाहिए। लेकिन जिन कविताओं में "उद्देश्य" को प्राथमिकता दी गई हो उनकी स्वायत्तता का पैमाना क्या हो सकता है? कहने की जरूरत नहीं कि कवि के विचारों का अस्सी प्रतिनिधित्व उसकी कविता में आया "संवेदनात्मक उद्देश्य" ही होता है। यहाँ यह बता देना आवश्यक होगा कि विचार केवल सैद्धान्तिक मानदण्डों

का ही नाम नहीं है, बल्कि जीवन और जगत् को देखने की एक दृष्टि भी है। अब यह अलग है कि जीवन-जगत् को देखने की शैली आकस्मिक रूप से "सिद्धान्त" से भी ऐक्य रखती हो।

कविता को कथित बाह्य दबावों से मुक्त भी रखना है और कविता का अर्थ सधान भी करना है, ऐसी स्थिति में "भाषा" ही एकमात्र साधन बचती है, जिसे आधार बनाकर कविता का विवेचन किया जा सकता है। लेकिन भाष्य, आभ्यन्तर वास्तव को ही रूप बद्ध कर सकती है, और "यह आभ्यन्तर वास्तव भिन्न-भिन्न व्यक्तियों का भिन्न-भिन्न होता है।"²⁸ कोई कलावाद की ओर झुकता है और कोई समाजवाद की ओर लेकिन इस झुकाव में सबसे अहम् सवाल तो यह है कि क्या कविता, मात्र अभिव्यक्ति है? यदि वह मात्र अभिव्यक्ति है, तो, उसका औचित्य क्या है? और जहाँ तक औचित्य का सवाल है, वह कभी निरपेक्ष नहीं हुआ करती। इन सब सवालों का जवाब केवल कविता के दायरे में बँध कर नहीं दिया जा सकता, तो, जाहिरा तौर पर कविता से बाहर आना होगा, जिससे कि कविता की कथित स्वायत्ता बाधित होती है। मुक्तिबोध ने नए कवि के लिए जिस ज्ञानमूलक संवेदना के विकास की बात की है, वह अकारण नहीं, बल्कि वह स्वयं कवि के परिवर्धित होते ज्ञान के सोपानों का सूचक है। मुक्तिबोध का ज्ञानात्मक विकास कई मंजिलों में हुआ है। उन्होंने स्वयं लिखा है कि— "मैंने वस्तुतः तीन युग देखे हैं। छायावाद का पूर्ण प्रकाश मेरी आँखों के सामने हुआ। किन्तु कभी मैं छायावादी नहीं हो सका। उसके विरुद्ध प्रतिक्रियाएँ ही मेरे हृदय में जमा होती गयीं। मैंने प्रगतिवाद का अभ्युत्थान देखा। अपने छोटे से क्षेत्र में, छोटे से गाँव शहर या कस्बे में, भरसक कोशिश की कि उसका फैलाव हो। वह खूब फैला। किन्तु मेरी कविता प्रगतिवादी ढाँचे को नहीं अपना सकी।"²⁹ जिसका मतलब है कि कवि को प्रगतिकालीन यांत्रिक रूप से चलने वाले राजनैतिक सामाजिक विचार-भाव, यांत्रिक ओज और यांत्रिक छन्द कभी भी स्पृहणीय नहीं रहे।

सन् 1941 के एक अन्य लेख में वे लिखते हैं कि -
 "जीवन किसी भी दायरे में बँध नहीं सकता। और जहाँ-जहाँ जीवन की सच्चाई प्रकट की गई है, वहाँ-वहाँ कला अपने सम्पूर्ण सौन्दर्य के साथ प्रकट हुई है। किन्तु जहाँ किसी "वाद" या बौद्धिक विश्वास से जीवन को देखा गया है, वहाँ जीवन की ताजगी और उसका प्रवाह संगीत लुप्त हो गया है।"³⁰

तो एक तरफ सन् 41 की "वाद रहितता" तथा बाद के वर्षों में वैचारिक रूप से प्रगतिशील होते हुए भी उस से असन्तोष। ये दोनों ही सवाल मुक्तिबोध की वैचारिकता को समझने में सहायक हो सकते हैं। उनके वक्तव्य से भी मालूम होता है कि उन्हें अपनी प्रत्येक वैचारिक स्थिति से गहन असन्तोष था। यही सवाल खड़ा होता है कि मुक्तिबोध का वैचारिक धरातल क्या था? क्योंकि उन्होंने घोषित तौर पर न केवल प्रगतिवादी ढाँचे के शिल्प को खारिज किया, बल्कि अपनी रचनाओं की तात्त्विकता के विषय में भी उनकी निर्भ्रान्त धारणा है कि - "न उनकी तत्त्व-व्यवस्था विशुद्ध सामाजिक राजनैतिक है, यद्यपि वे सामाजिक-राजनैतिक तत्त्व बेमालूम तरीके से, उनमें मिले हुए हैं।"³¹ इसका मतलब साफ है कि वे प्रगतिवादी वैचारिकता में परिवर्द्धन के अर्न्तमहत्त्व को समझते रहे, क्योंकि - "प्रगतिवाद एक क्षेत्रीय था, यन्त्रवत् था, वह एक विशेष काल में मध्यवर्ग की एक विशेष मनोवैज्ञानिक दशा का ही सूचक था। वह दशा समाप्त हुयी और वह धारा धारा के रूप में समाप्त हो गयी।"³² ध्यान देने की बात यह है कि प्रगतिवाद को एक "वाद" के रूप में ही समाप्त होना मानते हैं मुक्तिबोध, न कि जीवन विषयक दृष्टिकोण के रूप में। क्योंकि मुक्तिबोध को इस तथ्य में रुच मात्र भी सन्देह नहीं है कि प्रगतिवादी साहित्य ने ही मानवमुक्ति के सवाल को व्यापक धरातल प्रदान किया। यह भी एक सुखद संयोग ही है कि जहाँ-जहाँ मानव को दुःख, पीड़ा, सत्रास, से लडते दिखाया गया है, वहाँ-वहाँ के आलोचकों ने प्रगतिशीलता को ही चिन्हित किया। चूँकि मार्क्स

वादी विचारों के चलते सोवियत रूस को कट्टर आतताई सत्तावशेष जारशाही से मुक्ति मिल चुकी थी और साम्यवाद के रूप में वह विश्व-परिदृश्य पर एक जीवन्त उदाहरण था। अतः वहाँ से प्रेरणा लेकर तमाम देशों में मानव मुक्ति के विराट प्रश्न को हल करने की सफल-असफल कोशिश की गई। लेकिन अपने यहाँ तक देश की स्वतन्त्रता का सवाल सबसे अहम् सवाल था। उस समय की राजनीति में इस सवाल से जुझ ही रही थी, साहित्य भी अछूता नहीं था। यही कारण है कि छायावादी साहित्य में विभाव पक्ष की शून्यता के बावजूद जहाँ भी वस्तुपरकता अपना स्थान बना सकी है, वहाँ यह लक्षित करना नामुमकिन नहीं है कि साहित्य की वह प्रगतिशील विचारपद्धति देश की स्वतन्त्रता की कामना से ही जुड़ी है। जैसा कि डॉ० राम विलास शर्मा ने भारतेन्दु और प्रेमचन्द दोनों ही युगों के सन्दर्भ में साहित्य की इसी चिन्ता को लक्षित किया है, लिखते हैं कि - "प्रेमचन्द ने अपने साहित्य का उद्देश्य घोषित किया था - स्वतन्त्रता प्राप्ति। वह स्वाधीनता-संग्राम के सैनिक साहित्यकार थे।"³³

मुक्तिबोध ने भी यद्यपि देश की स्वतन्त्रता के लिए लोगों को कुर्बान होते देखा, लेकिन उनका तब का साहित्य केवल बँधे-बँधाए ढर्रे पर ही चलता रहा। सन् 42 में वे मार्क्सवादी सिद्धान्तों और मित्रों के सम्पर्क में आए जिसकी वजह से उनका पहले वाला "व्यक्तिवाद" क्षीण होता गया, जिसके विषय में उनका मानना था कि - "आन्तरिक विनष्ट शान्ति और शारीरिक ध्वंस के इस समय में मेरा व्यक्तिवाद कवच की भाँति कार्य करता था।"³⁴

सन् 47 में राष्ट्र घोषित रूप से स्वतन्त्र हुआ लेकिन उसके नैतिक चरित्र में आई गिरावट को मुक्तिबोध ने कई जगह साहित्य में संकेतित किया है। सन् 51-52 को मुक्तिबोध ने "अन्धकार युग" के रूप में "दूसरा सप्तक" के सन्दर्भ में लक्षित किया है। लेकिन इस गहन अन्धकार में, बड़ी ही कठिनाई के दिनों में वे "ज्योतिष्मान क्षणों" को नहीं भूलते, क्योंकि इसका सम्बन्ध उनकी उस अनुभव सम्पन्नता से है जो कि वास्तव से

घात-प्रतिघात करते हुए उन्हें प्राप्त हुयी। उन्होंने उस कालखण्ड के विषय में लिखा है कि - "जिसे मैंने अन्धकार युग कहा है वह मेरे लिए काफी महत्वपूर्ण है। सन् 1943 के जमाने से लेकर सन् 52-53 के कालखण्ड में जो जीवन-ज्ञान मुझे प्राप्त हुआ, वह नहीं होना चाहिए था। मानव-मूल्य गिरते जा रहे थे, मनुष्य सम्बन्ध गँठिले और उलझे हुए हो रहे थे, छोटी-छोटी और अत्यन्त तुच्छ बातों के लिए घनघोर संघर्ष हो रहा था। महत्व, प्रतिष्ठा, पद-प्राप्ति के पीछे बड़ी-बड़ी "प्रतिभाएँ" पड़ी हुई थी। "तार-सप्तक" की कविताओं के जमाने में ही, हमने अपने आस-पास जो जीवन-जगत् पाया था, उसके कण्ठ-रोधक रूप-स्वास्थ्य के प्रति हमने अस्वीकार का भाव जताया था। किन्तु आगे चलकर तो परिस्थिति और भी बिगड़ गई। अवसरवादी सामञ्जस्य करने का हमारा स्वभाव न था। किन्तु अब जीने के लाले ही पड़ गए थे।" 35

एक तरफ इस "आत्म वक्तव्य" की पीड़ा और दूसरी तरफ देश की सद्यः स्वतन्त्रता, दोनों में कितना विरोधाभास है। जाहिर सी बात है कि स्वतन्त्रता का जो वास्तविक आशय है, और होना चाहिए, वह सिरे से नदारद था। इसीलिए मुक्तिबोध कभी भी स्वतन्त्रता के उस कथित जश्न में अपने को शामिल न कर पाए, जो उन्हीं के शब्दों में - "रिक्त स्वतन्त्रता" का पर्याय थी। तो, प्रेमचन्द, निराला, भारतेन्दु, और बालमुकुन्द गुप्त जैसे साहित्यिक प्रहरियों के द्वारा देश की स्वतन्त्रता के सवाल को प्रथमतः महत्व देने के कारण जन की वास्तविक स्वतन्त्रता का जो प्रश्न तब लगभग हाशिए पर डाल दिया गया था, उसे व्यापक धरातल मुक्तिबोध ने प्रदान किया। मेरे कथन का यह आशय नहीं है कि उस समय के उपरोक्त साहित्यकार अप्रगतिशील थे, बल्कि यह कि उनकी प्रगतिशीलता एक सीमित दायरे और समय में ही थी। कहना न होगा कि प्रत्येक साहित्यकार अपनी रचनाओं में काल और देश, परिस्थिति और परिवेश को लेकर ही उपस्थित होता है तो, मुक्तिबोध के विचार, साहित्य के विषय में, समाज के विषय में, जो भी हैं

वह बदली हुयी परिस्थिति के सापेक्ष ही हैं।

मुक्तिबोध ने अपनी रचना प्रक्रिया को समझाने के लिए दो महत्वपूर्ण पदों का सृजन किया है, पहला "बाह्य का आभ्यतरीकरण" और दूसरा "आभ्यतर का बाह्यीकरण"। बाह्य के आभ्यतरीकरण की प्रक्रिया में उन्होंने जिस बाह्य को आत्मसात् किया उसके विषय में, उसके "अनुभव" के विषय में उनका मानना है कि "वह नहीं होना चाहिए था" लेकिन अनुभव हुआ। इस असभाव्य - अनुभव को व्यक्त करने के लिए उन्होंने शिल्प चुना। "फैटेसी" जो अपनी अवधारणा में स्वप्न के समकक्ष और रूपात्मक स्वरूप में जादुई है, लेकिन यह जादुई ससार "माया ते असि रचि नहिं जाई" है। इसका आधार कवि की देश काल की जीवन्त वास्तविकता है।

"फैटेसी" शैली के विषय में लेखक की निर्भृन्त धारणा है कि यह एक "भाववादी शिल्प" है, जिसमें कल्पना को पूरी स्वतन्त्रता मिलती है, चित्रण की। वास्तविकता के चित्रण के लिए उन्होंने जो शिल्प लिया है, लगता है वे ध्वनिवादी आचार्यों आनन्दवर्द्धन और अभिनव मुक्त से प्रभावित रहे हैं क्योंकि ध्वनिकार ने स्पष्ट रूप से लिखा है कि -

"प्रतीयमानं पुनस्यदेव, वस्त्वस्ति वाणीषु महाकवीनाम्।

यत्तत्प्रसिद्धावयवातिरिक्त, विभाति लावण्यभिवाचनासु।³⁶

जिस "प्रतीयमान सत्ता" को काव्य का आंतरिक सौन्दर्य ध्वनिकार, ने घोषित किया है वह काव्य में उसी तरह विद्यमान रहता है जैसे - कामिनियों में उनके प्रसिद्ध अंगों, अवयवों के अतिरिक्त लावण्य नाम का एक अन्तर्गत निहित होता है। लेकिन इस लावण्य की सत्ता यद्यपि प्रसिद्ध अवयवों {कुचा, नितम्बों, नेत्रों, नासिका, कपोलो तथा कुन्तलो} से विलग होते हुए भी सर्वथा अलग नहीं है, क्योंकि इसी का पुञ्जीभूत रूप ही लावण्य है, जिसको वस्तुगत आधार वस्तुतः उपरोक्त चीजें ही प्रदान करती हैं। ध्वनिकार ने इस "प्रतीयमान सत्ता" को "स्फोटवाद" से जोड़ा है। जिसके

विषय में लिखा गया है कि -

"स सयोगवियोगाभ्या करणैरुपजन्यते।

सस्फोट शब्दज शब्दो ध्वनिरित्युच्यते बुधे ॥" ³⁷

जिस प्रकार वर्णों से शब्द का अर्थ प्रस्फुटित होता है उसी प्रकार एक अर्थ से दूसरा अर्थ प्रस्फुटित हो जाता है। जिस प्रकार ढोल के साथ सङ्गम और वियोग से बारम्बार चोट लगने से शब्द उत्पन्न होता है और क्रमशः तरंगों द्वारा वह हमारे कान तक पहुँचता है, उसी प्रकार शब्द की अंतिम ध्वनि से शब्द के अर्थ को व्यक्त करने वाला स्फोट होता है और काव्य में के अर्थ को व्यक्त करने वाली ध्वनि होती है।

"फैटेसी" के अर्थ-सधान के लिए पाठक में "भावयित्री प्रतिभा" का होना अत्यन्त जरूरी होता है, क्योंकि इस शिल्प में अर्थ का अनुमान काव्य-संकेतों के आधार पर करना पड़ता है। कहना न होगा कि ध्वनिवादी आचार्यों ने जिस व्यंग्यार्थ को "काव्यस्यात्मा" घोषित किया है, वह भी अनुमान के आधार पर ही ज्ञात की जाती है।

दूसरी वस्तु जो कवि मुक्तिबोध ने इस सम्प्रदाय से ग्रहण की है वह "स्वइच्छित विश्व के सृजन" को लेकर है, यद्यपि फैटेसी के ही सन्दर्भ में उन्होंने सवेदनात्मक उद्देश्य को फैटेसी का मर्म स्वीकार किया है जिससे जाहिरा तौर पर विश्व के प्रति की गई क्रिया-प्रतिक्रियाओं की दिशा तय होती है। लेकिन जिसे आधुनिक शब्दावली में "यूरोपिया" या "मनोराज्य" का निर्माण कहा जाता है वह भी "यथास्मै रोचते विश्व" कह कर भारतीय काव्यशास्त्र में संकेतित किया गया है। बिना इस इच्छित विश्व के "अपारे काव्य संसारे" के कवि को दूसरा प्रजापति मानने की सगति आखिर क्या हो सकती है? जैसा कि ध्वनिकार ने लिखा है कि -

अपारे काव्यसंसारे कविरेव प्रजापति ।

यथास्मै रोचते विश्वं तथा पिरिवर्तते ॥" ³⁶

इसी से एक और मिलता-जुलता सवाल है कि क्या कवि या लेखक उन सभी भावों को रूप प्रदान करे जिन-जिन को उसने अनुभव किया है? साहित्य को मात्र अनुभूति या अभिव्यक्ति पक्ष तक ही सीमित कर डालने वालों के लिए यह सिद्धान्त सही हो सकता है, लेकिन जो साहित्य की सोद्देश्यता के कायल है उनके लिए इस सवाल का कोई महत्व नहीं है। क्योंकि जब साहित्य सोद्देश्य होगा तो केवल उन्हीं भावों को ही अभिव्यक्ति प्रदान की जाएगी जो कवि के मन्तव्य को पूरा करने में सहयोग देते हों। मुक्तिबोध ने साहित्य की इस सोद्देश्यता के सवाल को कई निबन्धों में स्पष्ट और कविताओं में संकेत के तौर पर सूचित किया है? यह "पक्षधरता" उनके लिए संवेदनात्मक उद्देश्य की दिशा में उठाया गया पहला कदम है। जैसा कि उन्होंने लिखा है कि - "मेरी अन्तरात्मा ने, जीवन यात्रा में जिन लक्ष्यों और भाव दृष्टियों को प्राप्त किया है, जिस भावधारा का विकास किया है, उसमें महत्वपूर्ण सच्चाईयाँ भी हैं। उस अन्तरात्मा ने जिन विशेष आग्रहों का विकास किया है वे उसके लक्ष्यों से प्रसूत आग्रह हैं। वे प्रयोजन हैं। वे अन्तरात्मा के संवेदनात्मक उद्देश्य हैं, वे कर्म-प्रक्रिया के लक्ष्य हैं - चाहे वह कर्म प्रक्रिया कलाकार का कर्म ही क्यों न हो।"³⁹

और वे प्रयोजन क्या हैं? - "घर में, परिवार में, समाज में, मनुष्य को मानवोचित जीवन प्राप्त हो।"⁴⁰

वैचारिक तौर पर मुक्तिबोध साहित्य की सोद्देश्यता के समर्थक और कलावादी अवधारणा की हरेक स्थापनाओं, मसलन - कला की स्वायत्तता, व्यक्ति स्वातन्त्र्य, क्षणवाद, आधुनिकता बोध, लघुमानव की अवधारणा, कला तथा सौन्दर्य की अद्वितीयता आदि के मुखर विरोधी हैं। वह यद्यपि भाववादी शैली के नाट्यधर्मी सर्जक हैं, लेकिन जब वह भाववादी अनुभूति में छुपे "कलात्मक फ़ाड" की बात चलाते हैं तो उसका आधार वस्तु को वस्तुतः आधार पर ही जाँचने परखने के आग्रह में छुपा होता है। जैसे - भावों के फ़ाड का पता उसके ज्ञानात्मक आधार पर चलता है

वैसे ही कला में "वैचारिक फ्रॉड" का पता तब चलता है, जब विचार में कर्म का समन्वय न हो, अथवा विचार में कर्म की प्रेरणा न हो। मुक्तिबोध ने विचारों को कर्म से जोड़ने की बात की है, क्योंकि उनका मानना है कि "सोशल इक्विटी" केवल लफ्फाजी से तो आने को रही, उसके लिए गहन कर्म की आवश्यकता है। जिन साहित्यिकों का सृजन कर्म के सौन्दर्य से हीन है वह काव्य-सत्य होने के बावजूद भी - "वह एक वचना स्वप्न की उपज, अह के प्रक्षेप का परिणाम अथवा आत्माभिनय का साहित्यिक रूप हो सकता है।"⁴¹

यह मात्र संयोग नहीं है कि साहित्य में जिन लोगों ने संघर्ष के तत्वों को महत्व दिया है वे साहित्य की सोद्देश्यता के समर्थक हैं। यही संघर्ष साहित्य से आगे बढ़ कर जीवन-संघर्ष की प्रेरणा भी देता है। ऐसे साहित्यकार साहित्य का मुख्य स्रोत जीवन मानते हैं अतएव साहित्य में आए संघर्ष अथवा जीवन में आए संघर्ष की अन्योन्याश्रिता स्वाभाविक ही कही जा सकती है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल द्वारा साहित्य को "सिद्धावस्था" तथा "साधनावस्था" के विभागों में किए गए बटवारे का मूल "संघर्ष" ही है। उन्होंने साहित्य में संघर्ष को विशेष महत्व देते हुए उसे साधनावस्था के साहित्य की बड़ी विशेषता माना। आचार्य शुक्ल ने सिद्धावस्था के साहित्य के मूल में आनन्द को लक्षित करते हुए अपनी व्यवस्था में दोषम स्थान दिया। उल्लेखनीय है कि शुक्ल जी ने संघर्ष मूलक साहित्य की विशेषता बतलाते हुए "विरुद्धों के सामञ्जस्य" की बात की है। "विरुद्धों के सामञ्जस्य" की अतत परिणति वे "कर्मक्षेत्र के सौन्दर्य" में मानते हैं। यह विरुद्धों का सामञ्जस्य उत्पन्न वहाँ होता है, जहाँ "लोक में फैली दुःख की छाया को हटाने" का सघन यत्न किया जाता है। इसी संघर्ष को मुक्तिबोध ने अपनी कविता में बड़ी ही सूक्ष्मता से पिरोया है -

अब अभिव्यक्ति के सारे खतरे

उठाने ही होंगे।

तोड़ने ही होंगे मठ और गढ़ सब।⁴²

"यहाँ जिस अभिव्यक्ति के खतरे की बात की गई है, वह केवल शब्दों की अभिव्यक्ति ही नहीं बल्कि कर्म की भी अभिव्यक्ति है। पूर्वोपर सन्दर्भ से स्पष्ट है कि यहाँ अभिव्यक्ति से अभिप्राय कविता भी है और क्रांति भी, क्योंकि जिन मठों और गढ़ों के तोड़ने का सकल्प यहाँ किया गया है, वे केवल साहित्यिक मठ और गढ़ नहीं हैं।"⁴³

मुक्तिबोध ने अपने कथ्य के लिए जिस शैली का चयन किया, वह भाववादी है, और जैसा कि उन्होंने मार्क्सवादी यान्त्रिक विचारधारा तथा यान्त्रिक छन्द शास्त्र को छोड़ने की भी चर्चा की है तो सवाल उठता है कि वे मार्क्सवादी कैसे हुए? क्योंकि आत्मपरक भावधारा से भी वे प्रभावित हैं, जिसके विषय में उनका कहना है कि - "कविता - विशेषकर आत्मपरक कविता ने हिन्दी साहित्य-चिन्तन धारा को अत्यधिक प्रभावित किया है। हिन्दी की आत्मपरक कविता, व्यक्तिनिष्ठ भले ही हो, उसमें वास्तविक भाव प्रसंगों की विशिष्टता का बहुत कम चित्रण किया गया है। यही कारण है कि आधुनिक हिन्दी काव्य में वास्तविक प्रणय भावना बहुत थोड़ी जगह और बहुत अल्प मात्रा में है। प्रणय जीवन की वास्तविक मनोवैज्ञानिक चित्रण की कमी बहुत खेद जनक है।"⁴⁴ जाहिर सी बात है कि मुक्तिबोध अपने साहित्य में वास्तविक भाव-प्रसंगों की मौलिक विशिष्टता को भी चित्रित करना चाहते हैं। साहित्य की यथार्थवादी धारा को, जिसे मुक्तिबोध ने "वास्तविकता की छाया" भी कहा है - पुष्ट करने के लिए संवेदना को वास्तविक बनाना होता है। हालाँकि वास्तविकता को चित्रित करने का अपना कोई पैटर्न नहीं है। प्रगतिशील साहित्यिक आलोचकों द्वारा "रेजीमेण्टेशन" का जो "अरेन्जमेंट" खड़ा किया गया वह इसी दुराग्रह से ही प्रसूत था। उनका मानना था कि प्रगतिवाद की जो यान्त्रिक व्याख्या हमारे द्वारा तैयार की गई है

केवल वह ही वास्तविकता का सही चित्रण कर सकती है। उन्होंने इसी वजह से आत्मपरक भाव धारा की घनघोर उपेक्षा की तथा प्रगतिवादी साहित्य को साहित्यिक एकागिता तक पहुँचा दिया। मुक्तिबोध द्वारा जो मात्र राजनीतिक सामाजिक और उसकी छन्द-व्यवस्था का परित्याग किया गया। उसे वस्तुतः मार्क्सवाद से विचलन न मानकर रूढ़ मार्क्सवाद ने परिवर्द्धन की इच्छा का प्रतीक मानना चाहिए। जैसा कि उन्होंने वास्तविकता की फार्मूलाबद्धता के विषय में क्षोभ सा व्यक्त करते हुए लिखा है कि - "वास्तविकता एक फार्मूला नहीं है। जीवन-प्रसंग अनेक सूत्रों में अनेक तत्वों में उलझे हुए होते हैं। उनके अन्तर्गत भाव-प्रसंग उलझे हुए सूत्रों और परस्पर प्रतिक्रियाशील तत्वों से बने हुए ज्वलन्त अग्निखण्ड है। उसमें त्वपक्ष और वरपक्ष के परस्वराघात से एक मन स्थिति और परिस्थिति बन जाती है।"⁴⁵

मुक्तिबोध की सारी वैचारिकता का स्रोत भाववादी शैली में वस्तुवादी समीक्षा, या फेंटेसी के द्वारा वास्तविकता के जीवन्त चित्रण में ही है। फेंटेसी में आत्मपरकता को कितना महत्व दिया गया है, और जिए, भोगे गए जीवन को भी कितना महत्व प्राप्त है इसे बार-बार सकेतित करने की आवश्यकता नहीं है, लेकिन जिस तरह से उन्होंने भाव को फ्राँड से बचाने के को वस्तुवादी की जो युक्ति खड़ी की है, वस्तु और रूप में "वस्तु" को जिस तरह अन्तर्महत्व दिया है, तथा साहित्य और आलोचना विषयक उनका जो दृष्टिकोण है, वह मार्क्सवाद की दिशा में किया गया परिवर्द्धन है। मार्क्सवादी साहित्यिक अवधारणा तथा समीक्षात्मक समझ को जिन, वर्गीय प्रतिबद्धताओं, द्वन्द्वात्मक प्रक्रियाओं और कलावादी खण्डन में देखा जाने का उपक्रम है, वह मुक्तिबोध में बाकायदे पाया जाता है। मुक्तिबोध का मानना है कि - "मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी होते हुए भी आत्मपरक हुआ जा सकता है।"⁴⁶ आत्मपरकता को वस्तुपरकता से मिलाने का आग्रह इसलिए है कि इस प्रकार के कथित वस्तुवाद को लेकर प्रगतिकाल में जो साहित्य रचा गया वह कालान्तर में केवल वक्तव्य मात्र बन कर रह गया। कला की जो हानि इस काल के साहित्य को उठानी पड़ी, वह हिन्दी के वैचारिक आधार सम्पन्न अन्य काल के साहित्य को नहीं।

विचारों को ही केवल महत्व देते हुए कला के अन्य आंतरिक पहलू जैसे - अनुभूति को लगभग अलक्षित किया गया। डॉ० राम विलास शर्मा का यह मत इस सन्दर्भ में विशेष युक्तियुक्त है - "सन् 47 के बाद प्रगतिशील साहित्य में उग्र और सकीर्णतावादी रुझान प्रबल हुए। इन रुझानों का एक पक्ष यह था कि कला की अवहेलना करके केवल सामाजिक विषयवस्तु पर बल दिया जाए।" 47 तो, जिस यात्रिक ऐतिहासिक सामाजिक तत्त्व और यात्रिक छन्द की ओर मुक्ति बोध ने इशारा किया है तथा जिस प्रकार से उन्होंने मानव वैविध्यमय जीवन को अपनी कला में जगह दी है तथा छन्द के स्तर पर लगभग "प्रणीत" को चुना वह जहाँ एक ओर उनकी कलात्मक सर्तकता को सूचित करता है, तो दूसरी तरफ उस कलात्मक सर्तकता को मात्र कलावाद तक ही सीमित न करते हुए साहित्यिक सोद्देश्यता से भी जोड़ता है। जैसा कि उन्होंने अपने मित्र वीरेन्द्र कुमार जैन को लिखे गए पत्र में इसी तथ्य की चर्चा में किया है - "कलाकार को सौन्दर्य और अनुभव का वैविध्य चाहिए तभी उनका मन सर्वाश्लेषी होगा।" 48

साहित्य में विचार धारा का महत्व होता है अथवा नहीं होता है, विचार साहित्य को किस तरह प्रभावित करते हैं? जैसे प्रश्नों से भी मुक्तिबोध को जूझना पड़ा। काव्य के लिए विचारधारा का महत्व क्या वांछनीय है? मुक्तिबोध का उत्तर है, हाँ। क्योंकि बगैर किसी दार्शनिक आधार के कोई भी काव्यान्दोलन लोकोन्मुखी नहीं हो सकता, वैयक्तिक समस्याओं को व्यापक धरातल प्राप्त नहीं कराया जा सकता, जब कि वे समस्याएँ केवल कुछेक लोगों की ही नहीं हैं, बल्कि उनसे सरोकार रखने वाले बहुत से लोग समाज में हैं। विचारधारा का अन्तर्गम्यत्व साहित्य में क्या है, और कितना है? इसका पता हिन्दी साहित्य के भक्तिकालीन अध्ययन से मालूम किया जा सकता है। भक्ति की जो धारा वैयक्तिक धरातल पर केवल पूजा-विधि तक दक्षिण में या उत्तर में, कहीं भी सीमित हो चुकी थी, उसको दार्शनिक आधार, प्रदान किया, रामानुजाचार्य ने। रामानुज से पहले इस ससार को माया और अज्ञान मूलक बतलाते हुए ब्रह्मा को ही सब कुछ माना गया, लेकिन

यह अद्वैतवाद कितना असामाजिक साबित हुआ, यह केवल अनुभूत करने का विषय है। रामानुज ने ही सर्वप्रथम दृश्य मान जगत् को वास्तविक माना तथा ब्रह्म को सोपाधिक मानते हुए उसे मानव के बढ़ते दुखों को काटने वाला पतितपावन, त्राणकारी आदि न जाने कितनी जीवन्त उपाधियों से विभूषित किया गया। जिनका कि वास्तविक सामाजिक सरोकार था। रामानुज के अनुसार जगत् शरीर है, ब्रह्म शरीरी है। ब्रह्म जीव और जगत् को धारण करता हुआ उसका नियमन करता है, जैसे शरीरी शरीर का। जैसे नील कमल का नीलत्व कमल से भिन्न नहीं है, वैसे जगत् ब्रह्म से पृथक् नहीं। इस जगत् को वास्तविक मानकर उसे महत्त्व देने में ही भक्ति की लोकोन्मुखता एव करुणा है। जगत् मिथ्या नहीं, वास्तविक है, यह लौकिकता की विश्वबोधात्मक या दार्शनिक स्वीकृति है।

लेकिन इस प्रकार की विश्व दृष्टि का अभाव नई कविता के काल में पाया गया जो मुक्तिबोध के शब्दों में - "यह अच्छा नहीं है, हानिप्रद है, देश के लिए भी, साहित्य के लिए भी, स्वयं कवियों के अपने अन्तर्जीवन के लिए भी।"⁴⁹ नई कविता के पहले अर्थात् प्रगतिवादी साहित्यिकों के पास एक सुचिन्तित विचारधारा थी, लेकिन नई कविता के बुर्ज से शीत युद्ध की गोलदान्जी की गई जिसका कुल मतलब था प्रगतिवादी विचारधारा को साहित्य-जगत् से खदेड़ बाहर करना। इस लम्बे संघर्ष के परिणामस्वरूप नई कविता के नव्याचार्यों को सफलता मिली। लेकिन इसका सबसे बुरा परिणाम यह हुआ कि - "नई कविता को उत्तराधिकार के रूप में न तो अध्यात्मवादी विचारधारा प्राप्त हुई और न भौतिकवादी।"⁵⁰ अध्यात्मवादी विचारधारा का विरोध तो प्रगतिवादियों ने खुद ही द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद को साहित्य में प्रतिष्ठापित करने के निमित्त किया था।

साहित्य के लिए विचारधारा इसलिए महत्वपूर्ण है कि -
 ॥1॥ बिना किसी केन्द्रीय दृष्टि के भाव-दृष्टि का अनुशासन नहीं हो पाता।

॥2॥ जब तक भावना का भावात्मक जीवन का अनुशासन नहीं होता तब तक विश्वदृष्टि का निर्माण नहीं हो पाता, जो कवियों को आभ्यन्तर आत्मशक्ति प्रदान कर उन्हें मनोबल दे सके और उनकी पीडाग्रस्त अगतिकता को दूर कर सके।

लेकिन इन तथ्यों के बावजूद भी कवि विचारधारा के सम्पर्क में इसलिए नहीं जाते, क्योंकि -

॥1॥ उन्हें कोई राजनैतिक न कह दे, उनकी कविता को कहीं कोई गद्यात्मक न कह दे।

॥2॥ कवि को कलाहीन और कवि को कम्युनिष्ट न कह दें।

इस साधनहीनता के पीछे मुक्तिबोध ने जो तथ्य लक्षित किया है उसके मूल में "चरित्रहीनता" और "अवसरवाद" है। जो चीजों को - "सच-सच" और साफ-साफ नहीं कहने देता।⁵¹

साहित्य और दर्शन या कि विचारधारा के अन्तर्सम्बन्धों को विवेचित करते हुए एक अड़चन खड़ी होती है कि किसी भी लेखक ने विचारों को ग्रहण केवल बौद्धिक रूप से किया है, अथवा संवेदनात्मक रूप से। इस तथ्य का पता उसके साहित्यिक अनुशीलन से मालूम हो जाता है। जहाँ वह विचारों को शिक्षा और ज्ञान-विज्ञान के माध्यम से अथवा भावनात्मक माध्यम से आत्मसात् करते हुए उसको अपनी आत्मा में रचा बसा लेता है। वहाँ तक तो ठीक, लेकिन जब वह विचार उस पर थोपे जाने का पर्याय हो जाता है, तो वैचारिक फ्रॉड का पता लगता है। जैसा कि मुक्तिबोध का इस सम्बन्ध में मत है कि - "इस जीवन-ज्ञान व्यवस्था की, विचार-व्यवस्था की, एक विशेषता ध्यान में रखने योग्य है। उसमें जीवन-व्याख्यान के जो सूत्र होते हैं वे उस दृष्टि के अंग होते हैं जो दृष्टि भोक्ता मन ने निजगत प्रयासों और बाह्य प्रभावों से प्राप्त और विकसित की है।"⁵²

विचारधारा में भोक्तृत्व मन की जिस अतः सक्ति की ओर मुक्तिबोध ने इशारा किया है उससे निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि लेखक विचारधारा से किसी विराट् दार्शनिक धारा से प्रभावित भी होता है और उसे प्रभावित भी करता है। क्योंकि लेखक को अनुभव द्वारा जो ज्ञान प्राप्त होता है, वह बहुत कुछ उसके अन्तर्व्यक्तित्व से जी जनित होता है। एक ओर, लेखक स्वयं जीवन-जगत् की व्याख्या करना चाहता है, तो दूसरी ओर, साहित्य-क्षेत्र में विभिन्न प्रकार की विचारधाराएँ और दर्शन जीवन-जगत् की व्याख्या को लेकर उपस्थित होती हैं। ऐसी स्थिति में लेखक अपने मनोजगत् की व्याख्या को बाह्य-व्याख्याओं से मिलाते हुए उस दार्शनिक धारा का परिवर्द्धन कर देता है।

मुक्तिबोध विचारधारा को साहित्यिक प्रचार का माध्यम नहीं बनाना चाहते। क्योंकि साहित्यिक प्रचार में विचारधारा को कला में जिस का तस प्रकट कर दिया जाता है। साहित्यकार सृजन के माध्यम से वस्तुतः मूल्यों का ही सृजन करता है न कि किसी दर्शन की व्याख्या। वैसे भी हम साहित्य का पठन-पाठन विचारधारा जानने के लिए नहीं बल्कि आस्वाद और उद्देश्य को जानने के लिए ही करते हैं। यदि किसी विचारधारा को केवल सीधे सादे स्पष्ट उपदेशात्मक अथवा वैचारिक के ढंग से वर्णित किया जाएगा तो वह रचना साहित्यिक नहीं कही जाएगी। इसके विपरीत यदि विचारों को कलात्मक और सांकेतिक अभिव्यक्ति मिलती है तो निश्चय ही उस कवि की कलात्मक सतर्कता का लोहा मानना पड़ता है। छायावादी कवि निराला का बहुत सा सृजन इसी गहन संवेदनात्मक सामाजिक उद्देश्य को लेकर हुआ है, जबकि प्रगतिवादी विचारधारा को लेकर चलने वाले लोगों ने सीधे सीधे हसिया-हथौड़ा, लाल क्रांति, तथा लाल झण्डे के गीत गाए हैं, कलात्मक चेतना का सर्वत्र मखौल उड़ाया है, ऐसे कवियों ने। नई कविता के यशस्वी हस्तक्षर और इस शब्दी के सर्वश्रेष्ठ विचारकों में से एक मुक्तिबोध ने मार्क्सवादी विचार को लेने के बावजूद भी अपने सन्देशों को मुक्त ही रखने

का प्रयास किया है। स्वयं "लेनिन" भी साहित्य के सवेदनात्मक उद्देश्य को गृह्य रखने के पक्षधर थे, क्योंकि वे विचारधारा और कला के सूक्ष्म व्यवच्छेद को जानते थे।

इस विषय में मुक्तिबोध की एकदम साफ-साफ धारणा है कि कवि - "चूँकि वह कलाकार है, इसलिए वह कला में जीवन-चित्र ही प्रस्तुत करता है, न कि दर्शन की व्याख्या। किंतु उसके पास अपना एक वैचारिक दृष्टिकोण रहता ही है जो एक मूल्यांकन कर्त्री और नियंत्रणशील शक्ति के रूप में उसकी कलाकृति के रूपतत्त्व और तत्त्व-रूप को नियंत्रित करता है।"³⁴

इस प्रकरण में अंतिम सवाल उठता है कि मुक्तिबोध पर जिन-जिन वैचारिक प्रतिभाओं का अतिशय प्रभाव है वे कौन हैं और उनका प्रभाव मुक्तिबोध पर क्या-क्या हैं? मुक्तिबोध भारतीय काव्य-शास्त्र की ध्वनिवादी परम्परा, मार्क्सवादी दर्शन, मुंशी प्रेमचन्द तथा चीनी लेखक लू-सुन से सर्वाधिक प्रभावित रहे हैं। भारतीय ध्वनिसिद्धान्त का प्रभाव, और मार्क्सवादी दर्शन की मुक्तिबोध के सृजन में भूमिका को हमने पहले दिखा दिया है। अब "लू-सुन" तथा "प्रेमचन्द मुंशी" के कलात्मक प्रभावों का विवेचन करते हुए मुक्तिबोध के सन्दर्भ में इन दोनों लेखकों के योग को रेखांकित किया जाएगा।

एक व्यक्ति के रूप में प्रेमचन्द जी का साहित्यिक रंगमंच से उठने का वर्ष 1936 ई० है और यही से मुक्तिबोध का लेखन प्रारम्भ होता है। जाहिरा तौर पर मुक्तिबोध प्रेमचन्द जी से न मिल पाए। जैसा कि मुक्तिबोध संस्मरण के तौर पर लिखते हैं कि - "एक छायाचित्र है। प्रेमचन्द और प्रसाद दोनों खड़े हैं। प्रसाद गम्भीर सस्मित। प्रेमचन्द के होठों पर अस्फुट हास्य। विभिन्न विचित्र प्रकृति के दो धुरन्धर हिन्दी कलाकारों के उस चित्र पर नजर ठहरने का एक कारण यह भी है। प्रेमचन्द का जूता केनवास का है, और वह अंगुलियों की ओर से सटा हुआ है। जूते की कैद

से बाहर निकलकर अँगुलियाँ बड़े मजे से मैदान की हवा खा रही है।
 × × × × × × × × × × × × × × × × इस फोटो
 का मेरे जीवन में काफी महत्व है।" मैंने उसे अपनी माँ को दिखाया था।
 × × × × × × × × × × × × × × × × वह प्रेमचन्द
 को एक कहानीकार के रूप में बहुत-बहुत चाहती थी।⁵⁵ और इस योग्य
 माँ के "अयोग्य" शिष्य मुक्तिबोध ने यह भी स्वीकार किया है कि—
 प्रेमचन्द के प्रति श्रद्धा और ममता को अमर करने का श्रेय मेरी माँ
 को ही है।⁵⁶

प्रेमचन्द के जिन प्रभावों को मुक्तिबोध के सन्दर्भ में निष्कर्ष
 रूप से दिया जा सकता है वे सूत्रवत और क्रमवार इस तरह से हैं —

{क} मुक्तिबोध के हृदय में किशोरावस्था से ही अमानवीय व्यवस्था के प्रति
 नफरत, सामाजिक दम्भ, स्वाँग ऊँच-नीच की भावना, अन्याय
 और उत्पीड़न से कभी भी समझौता न करते हुए घृणा करना,
 उनकी माँ ने सिखाया। यह सारी बातें वे प्रेमचन्द जी के पात्रों
 के माध्यम से भावनात्मक आधार पर जान सकी थी।

{ख} किशोर हृदय की भावनात्मक कांति की अवधारणा शनैः शनैः
 बलवती होकर मुक्तिबोध को कही भी सामञ्जस्य परक नहीं
 बना सकी।

{ग} उन्होंने प्रेमचन्द की वेदना को ग्रहण किया।

{घ} छायावादी संस्कारों में साहित्य सृजन करने वाले प्रेमचन्द जी ने
 सामाजिक पक्षों की उपेक्षा कभी भी नहीं की, मुक्तिबोध पर इसका
 प्रभाव यह था कि आत्मपरक शैली में वे वस्तुवाद और
 सामाजिक समस्याओं को अपने सृजन में महत्व देते हैं।

{ङ} प्रेमचन्द के सामाजिक सन्देश का प्रभाव मुक्तिबोध के सवेदनात्मक
 उद्देश्यों में मिलता है।

{च} प्रेमचन्द के पात्रों की मानवीयता मुक्तिबोध को छूती है और वे चाहने लगते हैं कि - "हम उतने ही मानवीय हो जाये जितना कि प्रेमचन्द चाहते हैं।"

{छ} कथा साहित्य के नैतिक प्रभाव की भी प्रेरणा मुक्तिबोध को प्रेमचन्द जी से ही मिली।

{ज} प्रेमचन्द न केवल मुक्तिबोध को समाजोन्मुख करते हैं, बल्कि आत्मोन्मुख भी कर देते हैं और - "जब प्रेमचन्द हमें आत्मोन्मुख करते हैं, तब वे हमारी आत्म-केन्द्रिता के दुर्ग को तोड़ कर हमें एक अच्छा मानव बनाने में लग जाते हैं।

और निष्कर्षात्मक तौर पर मुक्तिबोध की यह मान्यता सर्वोपरि है कि - "प्रेमचन्द समाज के चित्रणकर्ता ही नहीं, वरन् वे हमारी आत्मा के शिल्पी भी हैं।" 57

चीनी लेखक - "लू सुन" जिसे मुक्तिबोध ने "चीन के नए युग का बाल्मीकि" माना है, को पढ़ते वक्त जिस व्यक्ति/पाठक का बिम्ब खड़ा किया है वह स्वयं कवि का ही है - "एक कोने में, फटी दरि पर लेटा हुआ सैतीस साल का एक व्यक्ति" जिसकी दशा कहानी की तस्वीर का परिचायक है - "कहानियों" पढ़ने वाला व्यक्ति कभी-कभी एकदम उठ बैठता। बेचैनी से सारे कमरों में घूम आता। गली की धूल में खेलते हुए बच्चों को पुचकार लेता और न मालूम क्या बुदबुदाने लगता।" पाठक की इस गहन बेचैनी और लगभग पागल की सी दशा पर उसकी बीबी उसे डाँटती भी है कि - "न काम न धर्म"

"लू सुन" की कहानियों का पाठन, वह फटेहाल व्यक्ति अपनी आंतरिक आग्राहों तथा "सुविधानुसार" करता है।

लू सुन की कहानियों में "अद्भुत नाटकीयता" यथार्थ मनोवैज्ञानिकता, "प्रतीकात्मकता" होने के बावजूद भी - "उसका आधार ठोस सामाजिक व्यक्तिगत अनुभव है। मन का सारा सूक्ष्म इस प्रकार से रचा गया है कि वह

सामाजिक व्यक्तिगत जीवन के स्थूल के आधार का चित्र बन जाए।⁵⁸

मुक्तिबोध जिस "विश्व दृष्टि" के निर्माण पर निरन्तर अनुसंधान, और मनोमन्थन करते रहे, उसका एक बड़ा कारण यह था कि मनुष्य अपनी वेदना और समस्त कमजोरियों, अच्छाइयों के बावजूद अतत देश और काल की सीमाओं से पार चला जाता है नहीं तो कोई कारण नहीं कि चीनी सामाजिक प्रेक्ष्य में लिखी कहानियों से भी "हिन्दुस्तान के एक कोने में बैठा हुआ एक साधारण ईमानदार मनुष्य उक्त वास्तविकता से बेचैन हो उठता है, वह कभी अपनी टूटी-फूटी गिरस्ती के सामान को देखने लगता है, अपने फटेहाल बच्चों की सूरत की ओर देखने लगता है, दिन भर घर की चिन्ता में घुलने वाली अपनी स्त्री की ओर देखकर करुणा से भर उठता है, वह कभी अपने स्वदेश के कर्तव्य मार्ग पर चलने के लिए स्वयं के बलिदान की बात सोचने लगता है। जी हाँ, शायलॉक ने बैसोनियो से सिर्फ एक पौण्ड भरम-भरम जीवित देह-माँस माँगा था, लेकिन आज के हिन्दुस्तानी शायलॉक को पूरी की पूरी देह माँग रहे हैं।"⁵⁹

मुक्तिबोध की "एक साहित्यिक की डायरी" जो फुटकल निबन्धों की एक असमयबद्ध सकलन है जो 57, 58 और 60 के "वसुधा" [जबलपुर] के अंकों में प्रकाशित होते रहे। जो बकौल मुक्तिबोध - "बहुत मेहनत से बनाई थी। परसाई जी के पत्र-रूपी पिस्तौलों से सप्रेरित होकर मैंने इतनी की थी।"⁶⁰ इस डायरी में साहित्य और समाज के जिन प्रश्नों का व्यापक पर्यवेक्षण किया गया है वह मिलान करने पर "लू सुन" के "एक पागल की डायरी" नामक कहानी के पात्र [नायक] से काफी मिलती जुलती है जिसे - "परसीक्यूशन कॉम्प्लेक्स" हो गया था। इस स्थिति का मुख्य स्रोत नायक में वहाँ मिलता है - "जब लोग पेट पर तुम्हारे छात मारने, तुम्हारे और तुम्हारे बच्चों को रास्ते पर खड़ा कर देने को उतावले हो जाते हैं, तुम्हारी जान की ग्राहक हो जाते हैं।"⁶¹ लेकिन इसके बावजूद भी जो लोग इस सामाजिक सच्चाई से रुबरू नहीं हो पाते, उनका सोचना जबरन बन्द कर दिया जाता

है, उनका "मला ही नहीं आत्मा भी घोट दी जाती है।"

इसके सबसे ज्वलंत उदाहरण ब्रितानी काल में बाबू बाल मुकुन्द गुप्त है जिन्हें छद्म नाम का सहारा लेकर ही - लार्ड कर्जन की "नीतियों" का पर्दाफाश करना पड़ा। हमारी सांस्कृतिक विरासत बताती है कि - "सत्यं ब्रूयात् प्रियम् ब्रूयात् न ब्रूयात्सत्यमप्रियम्" तो उसका कुछ तो मतलब होना ही चाहिए। तो इस सांस्कृतिक "विरासत" पर ध्यान न धरने के कारण मुक्तिबोध की पुस्तक "भारत इतिहास और संस्कृति" पर मध्य प्रदेश सरकार की पाबन्दी 19 सितम्बर 1962 को लगी जो मुक्तिबोध के शब्दों में - "वह दिन मेरे लेखक - जीवन की महान तिथि है।"⁶² अब यह अलग बात है कि लेखक चिल्लाता रहे कि - "उस पुस्तक में [अ] क्रांतिकारी आह्वान नहीं है [ब] हिंसा का प्रसार नहीं है [स] वह अश्लील भी नहीं है। मान लिया जाता है कि उपरोक्त बातें सही हैं, लेकिन असली समाल तो अब भी जस का तस है, वह यह कि - "उसमें ऐसे कुछ महत्वपूर्ण सत्यांश हैं, जो नामवार गुजरे हैं।"⁶³ क्या जरूरत है इन "महत्वपूर्ण सत्यांशों" को सामने लाने की!

लू सुन का प्रभाव भले ही भावाकन के जरिए ही मुक्तिबोध पर है, लेकिन है। और यह प्रभाव इस कदर कि - "मुझे ऐसा कहीं नहीं मालुम हुआ कि लू सुन में कोई "प्रचारवाद" है। [उससे और मैक्सिम गोरकी से कहीं अधिक प्रचार प्रेमचन्द में है। वस्तुतः प्रेमचन्द से अधिक मनोवैज्ञानिक रूप-कथा के इस क्षेत्र में - हमें लू सुन में मिलता है।"⁶⁴

मुक्तिबोध उन विचारकों में से है जिन्होंने अपने से बाद के साहित्यिकों को बहुत-बहुत प्रभावित किया। जैसा कि उन्होंने अपने कई निबन्धों में यह माना है कि प्रगतिशील साहित्य की एक परम्परा नई कविता तक चली आयी है और वह उसी से अर्धनी चूल बिठा पाए। प्रगतिवादी दर्शन को उन्होंने एक व्यापक जीवन दृष्टि के रूप में ग्रहण भी किया, किन्तु जिस

अध्यात्मवादी भावधारी का समग्र प्रत्याख्यान प्रगतिवादी समीक्षकों ने किया था। उसके महत्वपूर्ण सत्याशों से कभी भी मुक्तिबोध कभी भी अपने को अलग नहीं कर पाए क्योंकि वे जानते थे कि कोई भी दर्शन केवल दृष्टि देता है, कला नहीं। और जो ज्ञान परम्परा उनको प्राप्त है। उसकी भी एक सामा है। इस सन्दर्भ में उनका यह वक्तव्य ऐतिहासिक महत्व रखता है - 'मनुष्य का ज्ञान-शक्ति की भी सीमाएँ हैं, क्या इसे पहचानना जरूरी नहीं।' 55

शैली उनकी रोमानी भाववादी है लेकिन काव्य-वस्तु और उसमें आए प्रश्न वे वैविध्यमय जगत् और उसकी वास्तविकता से ही निकले हैं। जब वे लिखते हैं कि - "उसके द्वारा उठाए गये प्रश्न आज भी सुलझे नहीं। उसके लक्ष्य अभी भी पूरे नहीं हुए।" 66 तो उनका इशारा उसी प्रगतिशील साहित्यकारों द्वारा उठाये मानव मुक्ति के विराट् प्रश्नों की ओर है। वे प्रश्न क्यों अधूरे रह गए उनका कोई हल क्यों नहीं निकल सका, यह उत्तर प्रत्येक साधारण जन भी जानता है। इन्हीं प्रश्नों को नई कविता के क्षेत्र में उठाने का श्रेय यशस्वी विचार का मुक्तिबोध को है। जो बात साठोत्तरी कवियों ने "डरइल्यूजनमेंट" के रूप में मुक्तिबोध की मृत्यु के लगभग एक दशक बाद उठाई वह व्यंग्य के रूप में और कहीं-कहीं एक दम साफ मुक्तिबोध पहले ही आ चुके थे। जिस सामाजिक विसंगति, विडम्बा, और अजनबीपने का बोध अकविता वालों को बहुत बाद में हुआ, वह मुक्तिबोध पहले ही संकलित कर चुके थे। वे ऐसे भविष्यदृष्ट थे जिन्होंने देश की आजादी में भाग लेने वालों के गुप्त चरित्रों का न केवल भविष्य जानते थे बल्कि साथ ही देश और उसकी बहुतायत जनता का भी भविष्य जानते थे। इस प्रेक्ष्य में "तीसरा सप्तक" [1959] के कवि केदारनाथ सिंह का यह कथन अप्रतिम महत्व रखता है, जिसे उन्होंने सन् 1968 में लिखा, शीर्षक था - "तार सप्तक का पुनर्मूल्यांकन" लिखते हैं कि - "अपने अन्य समकालीन कवियों की परिधि से मुक्तिबोध का काव्य यदि कुछ अलग या कटा हुआ-सा दिखाई पड़ता है तो इस लिए कि उन्होंने सृजन के स्तर पर कला के संघर्ष

को अस्तित्व के सघर्ष से एकाकार कर लिया था। आज का नया रचनाकार उनके काव्य के इस पक्ष को नई काव्यात्मक मान्यताओं के अधिक अनुकूल पाता है। नए कवियों के बीच मुक्तिबोध की बढ़ती हुई लोकप्रियता का एक कारण शायद यह भी है।"67

॥ग॥ सौन्दर्य बोध की अवधारणा -

"कलाकृति स्वानुभूत जीवन की कल्पना द्वारा पुनर्रचना है।"68 इस सूत्र का अन्तर्महत्व मुक्तिबोध की समस्त साहित्यिक समझ को जानने के लिए अन्यतम है। इसमें "स्वानुभूत" का अर्थ जहाँ पर निजी भोगे गए जीवन से है, वही पर "कल्पना" की रचनात्मक क्रियाशीलता द्वारा वह ॥कवि/लेखक॥ परानुभूत में भी अपनी सम्यक पैठ रखता है। इस तरह से लेखक स्व और पर दोनों ही अनुभूतियों को साहित्यिक अभिव्यक्ति प्रदान कर सकता है। उपरोक्त सूत्र को आगे बढ़ाने में जिन अनुषंगों का योग है वे क्रमशः इस प्रकार से हो सकते हैं -

॥क॥ जिया या भोगा जाने वाला यह जो व्यापक जीवन है, वह जितना आंतरिक है, उतना ही बाह्य।

॥ख॥ जिया या भोगा जाने वाला जीवन विशिष्ट वस्तु है। इस विशिष्ट से ॥जीवन की पुनर्रचना में॥ सामान्य की ओर जाया जाता है।

॥ग॥ ज्ञान दृष्टि और संवेदनात्मक उद्देश्य एक दूसरे के अन्योन्याश्रित हैं। अर्थात् जहाँ तक ज्ञान-क्षेत्र का प्रसार होगा, संवेदनात्मक उद्देश्यों की दशा और दिशा वहीं तक जा पाएगी।

॥घ॥ जीवन की पुनर्रचना कल्पना द्वारा होती है। कल्पना वह माध्यम है जिसके द्वारा संवेदनात्मक उद्देश्य जीवन की पुनर्रचना करते हैं।

॥ड॥ कल्पना के महल की ईंटे वास्तविक जीवन में जिए गए तत्व ही है।

कहना न होगा कि साहित्य और जीवन की यह परस्पर अविच्छिन्नता ही मुक्तिबोध को अपने समकालीन कवियों से अलग व्यक्तित्व प्रदान करती है। उन्होंने साहित्य और जीवन की इस अन्त सूत्रता को अपने कई लेखों में दिखाने का प्रयास किया है, मसलन एक साहित्यिक की डायरी का यह वक्तव्य - "जब साहित्य जीवन से प्रसूत होकर जीवन को प्रभावित करता है तो वस्तुतः उसकी खरी कसौटी भी जीवन ही है और यह जीवन वस्तुतः एक कॉम्प्लेक्स चीज है। उनके विचित्र पक्ष और पहलू परस्पर एक-दूसरे में समाहित, प्रावण्य और परस्पर सन्निहित हैं।" 69

यही कारण है कि मुक्तिबोध और राजनीति, व्यक्ति और समाज के साथ-साथ सौन्दर्य प्रतीति और सामाजिक दृष्टि में भी बुनियादी ऐक्य देखते हैं। उनके लिए उपरोक्त तत्त्वों को सांश्लिष्टता में न ग्रहण कर अलग-अलग समझना, केवल "बौद्धिक विक्षेप" के ही कारण है। "सामाजिक दृष्टि और सौन्दर्य प्रतीति" नामक निबन्ध में उन्होंने पहले इस प्रश्न पर विचार किया कि क्या लेखक सामाजिक दृष्टिकोण से जनता के सेवार्थ साहित्य सृजन करें? अथवा वह अपने भीतर सौन्दर्य प्रतीति से अभिभूत होते हुए आत्म प्रकटीकरण करें? उनकी दृष्टि में यह सवाल ही अस्वाभाविक है तथा इस अस्वाभाविक सवाल को स्वाभाविक-जामा पहनाने वाले लोग "किमियावर" ही हैं क्योंकि यह प्रश्न ही "दिमागी कीमिया की उपज है।"

यह सही है कि लेखक आत्म औचित्य के प्रतिष्ठापन में भावों का संपादन और संशोधन करता है, लेकिन वे भाव एकदम निरपेक्ष तत्त्वों से निःसृत हैं, ऐसा मानने का कोई कारण नहीं है। वस्तुतः लेखक केवल उन्हीं भावों को, मन स्थितियों को और मानवीय मूल्यों को प्रस्तुत करता है जिससे वह तादात्म्य रखता है। लेकिन जीवन और साहित्य की इस तदाकर्मिता को नष्ट करने का जो भाववादी वैचारिक उपक्रम हुआ, उसमें

साहित्य और जीवन की समानान्तरता का सिद्धान्त विशेष महत्व रखता है। यह सिद्धान्त दरअसल रूपवादी विचारको के उस सिद्धान्त की ही अन्तिम कड़ी थी जिसमें - "कविता को एक अद्वितीय और असाधारण संरचना माना गया तथा कविता को दूसरे प्रकार की रचनाओं से पृथक् करने वाली विशेषता में उसके कथ्य को महत्व न देते हुए उसके "रूप" को महत्व दिया गया।"⁷⁰

जाहिरा तौर पर इस "अद्वितीयता" के सिद्धान्त ने कवि की अद्वितीयता अनुभव की अद्वितीयता, व्यक्ति की अद्वितीयता के साथ-साथ सौन्दर्य की अद्वितीयता वाले सिद्धान्त का भी सूत्रपात किया। मुक्तिबोध का मानना है कि प्रयोगवादी जमाने से ही, अर्थात् जब "तारसप्तक" का प्रकाशन हुआ, वे इस तरह के विचार हिन्दी जगत् में चले आ रहे थे, लेकिन कालान्तर में यह प्रवृत्ति अधिक पल्लवित हुयी जिसका परिणाम यह हुआ कि - "बहुत से ऐसे लेखक जो उनकी मूल जीवन व्याख्याओं से, और जीवन दृष्टि से सहमत नहीं थे, वे उनके कट कर अलग हो गए।"⁷¹ कहने की आवश्यकता नहीं कि इन अलग होने वाले कवियों में अग्रणी स्थान स्वयं मुक्तिबोध का था।

कला की स्वायत्तता तद्बत उसकी अद्वितीयता का जो सवाल नव्य समीक्षा के पुरोधा आचार्यों ने अमरीका और लंदन में उठाया, वही सवाल दूसरा सप्तक वालों ने भी उठाया, जैसा कि अज्ञेय का यह कथन इसकी पुष्टि में सहायक होगा, - "अनुभूति अद्वितीय होती है, क्योंकि कोई दूसरे की अनुभूति भोग नहीं सकता _____ और कवि साधारणीकरण द्वारा जिस अनुभूति का प्रेषण करता है वह काव्यानुभूति जीवन की अनुभूति से अलग होती है।"⁷²

मुक्तिबोध को कला की ऑटोनामी से विरोध नहीं है जैसा कि उन्होंने लिखा है कि - "सृजन प्रक्रिया की आन्तरिक स्वाधीनता तथा उसके अन्तर्निष्पन्न ही कला की स्वायत्त स्वतन्त्र सत्ता के प्रधान लक्षण है और उसमें किसी भी प्रकार के बाह्यानुरोधों का हस्तक्षेप नहीं होना चाहिए।"⁷³ विरोध इस बात से है कि इस स्वायत्तता के पीछे जो दृष्टि काम कर रही है

उसका कुल मन्तव्य - "साम्यवादी प्रगतिवादी प्रभाव का मूलोच्छेद" था।

कला के इन्ही कथित अन्तर्नियमों का हवाला देकर व्यक्ति मन के दो भाग कर दिए गए तथा इस दूरी को कलात्मक उच्चता का प्रतिमान मान लिया गया। ऐसे स्वायत्त-तन्त्री लोभा ने कलाकार-व्यक्तित्व का विभाजन कर डाला तथा कलाकार की अद्वितीयता को महत्व देते हुए, उसके द्वारा जिए गए अन्य सम्बन्धों जैसे पिता, भाई, पति, पुत्र को उस अन्तर्व्यक्तित्व से काट दिया। लेकिन कलाकार को उसकी अनुभव सम्पन्नता के उच्चतम स्तर पर पहुँचाने में इन सम्बन्धों का कितना अह होता है, यह इस वक्तव्य में देखा जा सकता है - "इनका "आधुनिक भाव" पारिवारिक व्यक्ति नहीं होता। मैंने रिवोल्यूशनरी बात कह दी है। लेकिन उससे मुझे डर लगता है ————— और जो पारिवारिक व्यक्ति हैं उसमें कहीं न कहीं, आधुनिकता में कमी है ————— या ऐसा ही कुछ।

लेकिन ऐसा क्यों होता है? मेरे ख्याल से इसका काम यह है कि विवाहोपरान्त अपनी स्त्री को जच्चाखाने में भरती कराना पड़ता है, मँहवाई पर सोंचना-विचारना पड़ता है। × × × × × × × × × लड़को-लड़कियों के विवाह के सम्बन्ध में पहले ही सोच कर रखना पड़ता है। कमाई बढ़ाने की कोशिश करनी पड़ती है। दूसरों से सहायता लेने के लिए विवश होना पड़ता है। इसलिए उनमें दया, ममता, करुणा, वात्सल्य, कर्तव्य-बोध, विवशता के भाव होते हैं।

और इसके अलावा उन्हें हर कदम पर समाज के दर्शन होते हैं - वास्तविक समाज के। × × × × × × × × × इसलिए समाज उनके लिए भीड़-भडम्के का नाम नहीं। वह अमूर्त कल्पना भी नहीं क्यों कि उसके लिए पेन्शन और प्रोविडेंट फण्ड की व्यवस्था भी वह करता है। इसलिए समाज उसके लिए जीवन्त और स्पन्दशील वस्तु है। उस समाज के बिना न उसका मुँजारा हो सकता है और न उसके बच्चों की शिक्षा, न उनका विवाह, न उनकी नौकरी।" ⁷⁴ कहने की आवश्यकता नहीं कि

काव्य के विभावन-व्यापार को सत्यता से दीप्त करवाने वाले वस्तु तत्त्व इसी वास्तविक जावन से ही प्रसूत होते हैं।

मुक्तिबोध ने जिस "फैटेसी" को अपना कविता का माध्यम बनाया है। वही उनके लिए आलोचना की बल्कि सैद्धान्तिक आलोचना का एक औजार भी है। और इस "फैटेसी" में भोये गए जीवन, चाहे वह स्वयं का हो अथवा दूसरो का, निर्भ्रान्त महत्त्व है। जो प्रकारान्तर से भाववाद अथवा आत्मपरकता से कही न कही अवश्य जुड़ा है। अतः मुक्तिबोध का यह वक्तव्य - "मुझे गहरा सन्देह है कि आजकल की सौन्दर्य परिभाषा केवल कविता और वह भी आत्मपरक कविता की विशेषताओं के आधार पर बनाई जा रही है।"⁷⁵ कुछ भ्रमित सा करने वाला जान पड़ता है, लेकिन इस भ्रम का निराकरण होता है, मुक्तिबोध के ही उस कथन से, जिसमें उन्होंने स्पष्ट तौर पर कहा है, कि - "दृष्टि रोमैण्टिक होने मात्र से उस भावना का ज्ञानात्मक आधार कमजोर नहीं होता × × × × × × × × × × × × ज्ञान का अर्थ केवल वैज्ञानिक उपलब्धियों का बोध ही नहीं है, वरन् समाज की उत्थानशील तथा हासोन्मुख शक्तियों का बोध भी है।"⁷⁶

अतएव मुक्तिबोध के भाववाद को शैली के अर्थ में तथा शुद्ध भाववाद को जो कि एक विचार सरणि अथवा एक जीवन-दृष्टि का परिचायक, समझना चाहिए। इस विचार से सौन्दर्य केवल दृष्टि में होता है न कि वस्तु में। ऐसे चिंतकों के लिए मन की सत्ता निरपेक्ष सत्ता है, जिसका वस्तु जन्त से कोई सम्बन्ध नहीं है। इसके विपरीत मुक्तिबोध का मानना है कि आत्मा में जो कुछ भी है, चाहे वह अनिन्द्य सौन्दर्य ही क्यों न हो, वह समाज प्रदत्त है। अर्थात् सामाजिक हलचलों का व्यक्ति के मन पर प्रभाव अवश्यभावी है।

जिस प्रगीतात्मक काव्य का आधार बना कर जड़ीभूत सौन्दर्या-भिल्वि को सींचा गया और कथित सौन्दर्य-परिभाषा को निर्मित किया गया, वह

भी "व्यक्ति स्वातन्त्र्य की अवधारणा" क्षणवाद, "आधुनिक भावबोध" की तरह ही शीतयुद्ध की ही उपज था और जैसे कला की स्वायत्ता के अलबरदारों ने भोक्तामन और सृष्टा मन के खतरनाक पार्टीशन को खड़ा किया, वैसे ही इन्होंने जीवनानुभूति और सौन्दर्यानुभूति की विलगता पर ही अधिक जोर दिया, ऐसा इसलिए कि इन दोनों की परस्पर सहति से कला की कथित स्वतन्त्रता बाधित होती थी और जीवन और साहित्य की परस्पर अत सूत्रता से उन विचारकों का काम बिगड़ता था। अतः उन्होंने सौन्दर्य की जो अवधारणा प्रस्तुत की वह बकौल मुक्तिबोध - "वास्तविक जीवनानुभूति सौन्दर्यानुभूति से भिन्न स्तर की और भिन्न श्रेणी की वस्तु है। सौन्दर्यानुभूति जीवन के एक निगूढ क्षण में कल्पोद्भासपूर्ण मानसिक द्रवण है। जीवनानुभूति सौन्दर्यानुभूति से पृथक् तो है ही, वह समानान्तर भी है।"⁷⁷ यदि इस उद्धरण को सूत्रबद्ध किया जाय तो तीन बातें समाने आती हैं -

॥क॥ जीवनानुभूति सौन्दर्यानुभूति से भिन्न स्तर और भिन्न श्रेणी की चीज है।

॥ख॥ यह जीवन के एक खास क्षण में ॥निगूढ क्षण॥ कल्पोद्भासपूर्ण मानसिक द्रवण है।

॥ग॥ इन दोनों का पृथक् स्थिति तो है ही, समानान्तर भी हैं।

मुक्तिबोध ने एक सतर्क विचारक का नाई इन तीनों ही बिन्दुओं की अवास्तविकता पर अँगुली रखी है, उन्होंने सौन्दर्य की निरपेक्ष स्थिति से बचते हुए लिखा है कि - "असंलियत यह है कि सौन्दर्य तब उत्पन्न होता है, जब सृजनशील कल्पना के सहारे, सर्वोदित अनुभव ही का विस्तार हो जाए।"⁷⁸ और जैसा कि पहले ही बता दिया गया है कि कल्पना ही वह माध्यम है जिसके द्वारा वास्तविक जीवन तथा कलात्मक जीवन ॥पुनर्सृजित जीवन॥ में अन्तर लाया जाता है लेकिन यह पुनर्सृजित जीवन जिए और भोगे गए जीवन से सारत एक होते हुए भी स्वरूपतः भिन्न होता है।"⁷⁹ स्वरूपतः भिन्न ही नहीं बल्कि उस जीवन से कुछ आगे भी होता है - जो कवि भोगता है। ऐसा

इसलिए कि भोगे गए जीवन को यदि हू-ब-हू चित्रित कर दिया जाय तो वह जीवन कलात्मक रूप से निष्फल होता है, लेकिन जब कवि के स्वप्न, जिसे कि वह "सवेदनात्मक उद्देश्य" भी कहता है, उस पुनर्रचित विश्व में समाहित होते हैं तो नवीन रुसार भोगे गए ससारिकता से स्पष्टतः पृथक् होता है। और यही पृथक्ता ही उस विशिष्ट कवि-मुक्त ससार से अलग हटता हुआ "सामान्य" बन जाता है जो कला में सम्प्रेष्य वस्तु तत्त्व होता है। ध्यान रखना होगा कि कला में विशिष्ट [अद्वितीय] का सम्प्रेषण नहीं होता, बल्कि "सामान्य" का सम्प्रेषण होता है, जिसमें मनुष्य मात्र अपना अवलोकन देखता है। भारतीय

भारतीय काव्य शास्त्र में "साधारणीकरण" की अवधारणा लगभग ऐसी ही है जिसमें मनुष्य का हृदय अपनी निजता से उठकर दूसरे से भी तदाकार हो जाता है और ऊपर उठने की इस प्रक्रिया में मनुष्य मात्र को जिस अनुभूति का एहसास होता है, वही सच्ची सौन्दर्यप्रतीति है। इसी सौन्दर्य प्रतीति के विषय में जैसी कि मुक्तिबोध की धारणा है कि - "सौन्दर्यानुभूति के दो लक्षण हैं। एक- आत्मबद्ध दशा का परिहार। दो - आनन्दात्मक अनुभव।"⁸⁰

मुक्तिबोध का यह वक्तव्य और आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की कविता सम्बन्धी समझ अद्भुत रूप से समान है। आचार्य शुक्ल ने "रस दशा" की व्याख्या करते हुए लिखा है कि - "कविता ही मनुष्य के हृदय को स्वार्थ सम्बन्धों के सकुचित मडल से ऊपर उठा कर लोक-सामान्य भाव-भूमि पर ले जाती है × × × × × × × × × × इस भूमि पर पहुँचे हुए मनुष्य को कुछ काल के लिए अपना पता नहीं रहता। वह अपनी सत्ता को लोक सत्ता में लीन किए रहता है।"⁸¹ तथा पंडित शुक्ल ने अपने निबन्ध "रसात्मक-बोध के विविध रूप" में यह माना है कि - "मानसिक रूप-विधान का नाम ही सम्भावना या कल्पना है। मन के भीतर यह रूप-विधान दो तरह का होता है। या तो यह कभी प्रत्यक्ष देखी हुई वस्तुओं का ज्यों का त्यों प्रतिबिम्ब होता है अथवा प्रत्यक्ष देखे हुए पदार्थों के रूप, रंग जटिलताओं के आधार पर खड़ा किया गया नया वस्तु-व्यापार-विधान। × × × × × × × ×

इन दोनों प्रकार के भीतरी रूप-विधानों के मूल में प्रत्यक्ष अनुभव किए हुए बाहरी रूप-विधान।⁸² कहने की आवश्यकता नहीं कि मुक्तिबोध ने प्रत्यक्ष अनुभवों को अधिक महत्व तो दिया है लेकिन उसको "स्मृति रूप विधान" के रूप में ज्यों का त्यों प्रतिबिम्बित नहीं किया, बल्कि उस प्रत्यक्ष जीवन जगत को कल्पना के माध्यम से एक नए "वस्तु-व्यापार-विधान" के रूप में खड़ा किया। इसीलिए उसके सौन्दर्य को महसूस करने के लिए काव्य की प्रतीयमान सत्ता जिसे आचार्य आनन्दवर्धन ने "ध्वनि" कहा है, का अनुसंधान जरूरी हो जाता है। इस तरह हम देखते हैं कि मुक्तिबोध ने भाववादी शुद्ध आत्मपरक सौन्दर्यप्रतीति का न केवल खण्डन किया है, वरन् उसकी जगह पर कला की उस गौरवशाली परम्परा का पृष्ठ पोषण भी किया है, जो हमारी जातीयता का स्मारक चिन्ह भी है।

भाववादी विचारकों की दूसरी मान्यता है कि - "सौन्दर्यानुभूति जीवन के एक निगूढ़ क्षण में कल्पनोद्भासपूर्ण मानसिक द्रवण है। दरअसल यह सिद्धान्त भी "लघुमानव की अवधारणा" का ही एक बिन्दु है। जैसे मानव की महान विलपककारिणी शक्ति को भुलाकर "लघुमानव" के सिद्धान्त का सूत्रपात किया गया, वैसे ही समय की अविरल धारा में से क्षण-विशेष को अलग कर उसे कलात्मक विशेषता प्रदान की गई। इस साजिश को सुँघते हुए मुक्तिबोध ने लिखा कि - "इन नए महोदयों का यह सौन्दर्यवाद कलाकार की क्षणजीवी सौन्दर्यानुभूति के छोटे से मानसिक बिन्दु में ही उसे समेट कर, बाँध कर रखना चाहते हैं, ताकि वह अपने समस्त व्यक्तित्व और अन्तर्जीवन की प्राणधाराओं को भूमिगत करके, केवल ऊपरी सतह पर उछाले गए बिन्दुओं में अपने को तुल्य मान ले और शेष को भूल जाए या उस शेष को महत्व न दे। संक्षेप में वह एक प्रकार का क्षणवाद है। किन्तु उस क्षण को उत्पन्न और आविर्भूत करने वाले, व्यक्त करने वाले, गहन और व्यापक सलिल प्रवाह से, उस अन्तःसलिला से कोई मतलब नहीं, जो अन्तः सलिला वास्तविक जीवन ही का एक आत्मरूप है।"⁸³ इस क्षणवाद के "अन्तर्महत्व" को मुक्तिबोध के समकालीन कवि "अज्ञेय" ने समझा था, जिसका प्रमाण उनका

उपन्यास "शेखर एक जीवनी" है। जिसके प्रणयन के विषय में अज्ञेय का दावा है कि - "शेखर धनीभूत वेदना की केवल एक रात में देखे हुए को शब्दबद्ध करने का प्रयत्न है।"⁸⁴ यद्यपि यह - "दस वर्ष के परिश्रम का फल" भी है लेकिन दस वर्षों के सापेक्ष एक रात का महत्व उतना ही है जितना कि एक रात के सापेक्ष, क्षण विशेष का महत्व। विजन है क्षण विशेष का ही, चाहे उसे शब्दबद्ध करने में दस या बीस बरस ही क्यों न लग जाएँ। भाववादी विचारकों का एस्थेटिक इमोशन के विषय में दावा है कि गहन अनुभूति [अर्थात् जिसमें सृजन किया जा सके] के क्षण बहुत थोड़े होते हैं और बगैर इस विशेष क्षण के सृजन में प्रवृत्त नहीं हुआ जा सकता। जिसका एक मतलब यह हुआ कि काव्य-सृजन के क्षण और हृदय के रसात्मकता के क्षण युग्मपद रूप से एक ही होते हैं। यह बात सैद्धान्तिक तौर पर जितनी सुन्दर है उतनी वास्तव में नहीं है। क्योंकि काव्य सृजन के समय जरूरी नहीं कि हृदय भी रसमग्न हो ही। मुक्तिबोध ने भाववादियों क्षणवाद का खण्डन करते हुए लिखा कि - "कला का प्रसव सौन्दर्यानुभूतियों के क्षण में ही होता है, यह एक अनिवार्य नियम नहीं है। यदि सचमुच वैसा होता तो महाकाव्य और खण्डकाव्य न लिखे जाते। तुलसीदास जी रामायण न लिख पाते। एज पाउण्ड लम्बे काण्ड न लिख पाता। आधुनिक प्रदीर्घ काव्य केवल मानसिक द्रवण के क्षण के उत्कर्ष रूप नहीं लिखे गए हैं।"⁸⁵ इस तर्क के किसी भी स्तर पर भाववादी विचारधारा नहीं टिक पाती। सौन्दर्यानुभूति का क्षण, यदि वह क्षण है तो, निरंतर नहीं बना रह सकता। रचनाधर्मिता के दौरान यह अनिवार्य नहीं है कि कागज-कलम पकड़ते ही इस्थेटिक इमोशन्स प्राप्त होने लगे। या तो महाकाव्यों के लिए कहा जाएगा कि वे सौन्दर्यानुभूतियों की उज्ज नहीं है या फिर सौन्दर्यानुभूतियों की अविरल बारम्बारता की अप्राकृतिकता को स्वीकार करना पड़ेगा।

कलात्मक चेतना के विस्तार के लिए स्थान, काल, परिस्थिति उतनी महत्वपूर्ण नहीं है, जितनी कि कलाकार का सचमुच कलाकार होना। जीवन के किसी भी मोर्चे पर किसी भी स्थिति में वह अपनी सौन्दर्यानुभूति का

विस्तार कर सकता है। और जरूरी नहीं है कि वह अपनी अर्जित सौन्दर्यानुभूति का इस्तेमान करने के लिए फौरन कागज-कलम उठा ले और लिखने बैठ जाए - "कलाकार केवल कलाकृति उपस्थित करते समय ही कलाकार नहीं होता, वरन् उस समय के बाहर भी वह कलाकार होता है।

क्षणवादी अवधारणा में स्वयं अन्तर्विरोध निहित है। उनके अनुसार कलाकार तभी तक कलाकार हो सकता है जिस समय मानसिक द्रवण के उत्कर्ष के क्षण वह जिए। शेष काल में मोगा उसे कलाकार नहीं कह सकते। ऐसी स्थिति में उसे विशिष्ट मानना या समाज में अद्वितीय स्थान देना भी मूलतः होगा। दरअसल यह धारणा प्रागमैटिक होने के कारण तत्काल प्रभाव तो डालती है, लेकिन गहराई से विचार करने पर इसकी निस्सारता खुल जाती है।

सौन्दर्य सम्बन्धी तीसरी अवधारणा जो भाववादी विचारकों ने फैलाई वह जीवन और सौन्दर्यानुभूति की समानान्तरता कथा जिसमें एक तरह से यह भ्रम फैलाने का प्रचार किया गया कि भाववाद जीवन को भी कला में महत्व देता है। लेकिन तथ्य बताते हैं कि समानान्तरता के सिद्धान्त में स्वाभाविक तौर पर जीवन और सौन्दर्यानुभूति की परस्पर अंतःसूत्रता नदारद पायी जाती है और यह सिद्धान्त यह भी इंगित करता है कि जीवन और साहित्य कभी भी नदी के दो बूँदों की भाँति एक दूसरे से मिल नहीं सकते। निश्चय ही यह सिद्धान्त निराला, प्रेमचन्द रामचन्द्र शुक्ल, तथा मुक्तिबोध जैसे साहित्यकारों का सिद्धान्त नहीं है क्योंकि इन सभी विचारकों ने समय-समय पर कलावादी स्वायत्ता की आंतरिक असंगतियों की ओर इशारा करते हुए जीवन और साहित्य की परस्पर अनुस्यूतता को ही दिखाया है।

इस तरह से मुक्तिबोध का सौन्दर्य सम्बन्धी प्रतिमान सघर्ष के सौन्दर्य का ही प्रकारान्तर से प्रतिष्ठापन है तथा वह कवि की अद्वितीय सौन्दर्यानुभूति की न केवल मुखावृत्त करता है, बल्कि इसे मनुष्य मात्र की विशेषता मानते हुए, "मनुष्यत्व का एक लक्षण" 87 घोषित करता है।

उन्होंने कविता को बैठे-ठाले काम घोषित करवाने वाले, और जनवाद से कोसो दूरी बनाए रखने वाले विचारको से अपनी सहमति न व्यक्त करते हुए - "घर में दिन भर मेहनत करने वाली माँ और पत्नी, मारा-मारा फिरने वाला नवयुवक, अपने माँ-बाप का बोझ हल्का करने के लिए नौकरी ढूँढ़ने वाली बेटा" ⁸⁸ में भी उसी सौन्दर्य का दर्शन किया जिस पर भाववादी विचारको की बपोती हुआ करती थी।

मुक्तिबोध की काव्यात्मक समझ को बताने के क्रम में बहुत से आलोचको ने केवल शुद्ध वस्तुवाद को ही विशेष महत्व दिया है। इसका एक उदाहरण अशोक चक्रधर की पुस्तक "मुक्तिबोध की समीक्षाई" में मिलता है। पुस्तक में, मुक्तिबोध की सौन्दर्यानुभूति को विश्लेषित करते हुए वे जिस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं वह शुद्ध वस्तुवाद का ही एक उदाहरण है। लिखते हैं कि - "निष्कर्षतः यह कि सौन्दर्य की सत्ता वस्तु में है न कि व्यक्ति में। विभिन्न यथार्थ-सम्बन्धों की सत्ता वस्तु में है न कि व्यक्ति में। विभिन्न यथार्थ-सम्बन्धों वाले जीवन-जगत के वस्तुगत सौन्दर्य को कलाकार रूप अथवा वाणी देने की चेष्टा करता है।" ⁸⁹

कहने की आवश्यकता नहीं कि इस शुद्ध वस्तुवाद का मूल स्रोत वह चिंतन है जिसमें मुक्तिबोध को मार्क्सवादी घोषित करने की उनके निधनोपरान्त होड़ सी लगी थी। बता देना आवश्यक है कि अशोक चक्रधर की उपरोक्त पुस्तक सन् 1975 की उनके शोध-प्रबन्ध "मुक्तिबोध की काव्य प्रक्रिया" के अंशों का ही पुनर्नवीकरण है। तो जिस "वस्तुवाद" को कट्टर मार्क्सवादी घरातल पर तब प्रतिष्ठित किया गया था, इस पुस्तक में भी उस का तस उतार लिया गया है, बगैर इस चीज़ का ध्यान देते हुए कि - "यदि हिन्दी की नई कविता को साहित्य के इतिहास में, या यूँ कहिए कि संस्कृति के इतिहास में, कोई महत्वपूर्ण पार्ट अदा करना है, तो उसे काव्य की प्रवृत्ति तथा शिल्प में आत्मपक्ष और वस्तुपक्ष का समन्वय उपस्थित करना होगा।" ⁹⁰

इस प्रकार हम देखते हैं कि मुक्तिबोध जितने शुद्ध आत्मपरकता के खिलाफ थे, उतने ही कट्टर मार्क्सवाद से भी जो कही न कही शुद्ध वस्तुवादी अवधारणा का ही एक रूप है। मुक्तिबोध की पूरी समझ आत्मपरकता और वस्तुपरकता के आन्तरिक द्वन्द्व पर ही टिकी है, अगर ऐसा न होता तो वे "दर्शक के ज्ञान" और "भोक्ता की सवेदना" को परस्पर एक न समझते। काव्य की सम्पूर्ण रचना-प्रक्रिया में - "भोक्तृत्व और दर्शकत्व का द्वन्द्व एक समन्वय में लीन होकर एक-दूसरे के गुणों का आदान प्रदान करता हुआ"⁹¹ ही आगे बढ़ता है।

मुक्तिबोध के सौन्दर्य सम्बन्धी अवधारणा में एक अन्तर्विरोध भी दिखाई देता है, जब वे वस्तुतत्त्व को रूप के बदले उचित स्थान नहीं देते। उल्लेखनीय है कि वस्तु को ही रूप लेते हुए उन्होंने कई लेखों में दिखाया है, लेकिन इस अंश में इस तथ्य का ठीक उल्टा दिखाई पड़ता है - "सभी तरह के अनुभूत वस्तु तत्त्व एक ही प्रकार की अभिव्यक्ति शैली में नहीं बाँधे जा सकते। यह तो कहने की बात है कि तत्त्व स्वयं ही अपना रूप ग्रहण करता है। सच बात तो यह है कि पूर्ण अभिव्यक्ति प्राप्त करने की प्रक्रिया में तत्त्व स्वयं बदलने लगते हैं। यहाँ तक कि, प्रारम्भत जिस उद्देशपूर्ण भाव को लेकर कवि लिख रहा था, कृति उस मूल भाव से दूर चली जाती है उससे भिन्न हो जाती है।"⁹²

xxxxxxx

[घ] इतिहास और सांस्कृतिक बोध -

इस प्रकरण के माध्यम से नई काव्यधारा की परम्परा और इस परम्परा में मुक्तिबोध की परम्परा की जाँच जरूरी हो जाती है। मुक्तिबोध ने लिखा है कि - "आज की नई कविता के भीतर जो मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया लक्षित होती है, वह नि सन्देह छायावादी या प्रगतिवादी अथवा उसके पूर्व की काव्य-प्रक्रिया से बिल्कुल भिन्न है।"⁹³ ऐसा कहके वे नई कविता को एक तरफ जहाँ छायावादी व्यक्तिवादी भावुकता से अलग करते हैं वही पर दूसरी तरफ प्रगतिवादी यांत्रिक विचारधारा से भी अलग करते हैं। प्रगतिवादी साहित्य के विषय में बहुत से प्रगतिशील विचारकों का मानना है कि उसमें केवल मानव की राजनैतिक चेतना का ही दर्शन मिलता है। अतएव प्रगतिवादी साहित्य को राजनैतिक जागरण से उत्पन्न होना, एक स्वाभाविक मान्यता है, इसके विपरीत मुक्तिबोध ने नई कविता को "एक सांस्कृतिक प्रक्रिया" माना है, जिसमें जीवन के सांस्कृतिक के तत्व, जिसमें से राजनीति भी एक है, बेमालूम तरीके से घुलेमिले हैं। मुक्तिबोध ने प्रगतिवादी साहित्य का जिन आधारों पर विरोध किया उसमें एक तरफ वे साहित्य को विशद्ध प्रचारवादी बना देने के खिलाफ थे, दूसरी तरफ कही न कहीं वे यह भी मानते थे कि साहित्य को व्यापक मानवता के सवाल को भी समेटना है, तभी उसमें मानव के वैविध्यमय संसार की झाँकी पायी जा सकती है, यद्यपि साहित्य और राजनीति के विषय में, उसके अन्त सम्बन्धों के बारे में, निर्भ्रान्त धारणा है कि - "एक कला सिद्धान्त के पीछे एक विशेष जीवन-दृष्टि होती है, उस जीवन-दृष्टि के पीछे एक जीवन दर्शन होता है, और उस जीवन दर्शन के पीछे, आजकल के जमाने में, एक राजनैतिक दृष्टि भी लगी रहती है।"⁹⁴ लेकिन वे राजनीतिक प्लेटफॉर्म को ही साहित्यिक प्लेटफॉर्म नहीं मानते, और न ही सामाजिक परिवर्तन के लिए मात्र राजनैतिक जागरण को जरूरत को ही अधिक महत्व देते हैं।

मुक्तिबोध ने छायावादी युग में ही अपना सृजन शुरू किया और काफी समय तक उसी ढंग की कविताएँ लिखते रहे, फिर वे प्रगतिवादी युग में भी लेखन का मोर्चा संभाले रहे, लेकिन इसी समय उनकी कविताओं के विषय में "न समझ मे आने वाली" जैसे वक्तव्य पेश किए गए। इसका एक बड़ा कारण यह था कि उन्होंने - "काव्य-जगत के आत्मिक क्षेत्र में, प्रगतिवाद विशिष्ट यांत्रिक रूप से चलने वाले राजनैतिक - सामाजिक विचार भाव यांत्रिक ओज और यांत्रिक छन्द अस्वीकार कर दिए।"⁹⁵ लेकिन स्वयं अपनी रचनाओं को मूढ़ और जटिल वे नहीं समझते, इसका आधार मात्र, "निज कवित्त केहि लागि न नीका" ही नहीं है, बल्कि वह जनता है, जो "वायवीय आस्था में वायवीय तरीके से, अपनी सुविधानुसार, विश्वास या अविश्वास नहीं करते, वरन मूर्त मानव-आस्था के मूल्यों के अनुसार कार्यों का संगठन करना चाहते हैं।"⁹⁶

प्रगतिवादी काव्यधारा से पहले की काव्य-धारा अर्थात् छायावाद के विषय में उन्होंने लिखा है कि - "संसार को जीवन-जगत् को देखने की छायावादी दृष्टि में हमें अतिशय भावुकता और आध्यात्मिकता के दर्शन होते हैं। छायावादी काव्य-दृष्टि भावुकता-प्रधान है, अत्यधिक भावुकता-प्रधान।"⁹⁷ दूसरी तरफ प्रगतिवाद के विषय में उनका विश्वास है कि - "प्रगतिवाद ने मनुष्य जीवन का केवल राजनैतिक पक्ष उठाया, उसने सम्पूर्ण मनुष्य को अपना काव्य-विषय नहीं बनाया।"⁹⁸ स्पष्ट रूप से नई कविता के पहले वाली दोनों काव्य-दृष्टियाँ या तो भाववादी रूमानी थी अथवा मात्र राजनैतिक। इन दोनों ही स्थितियों की घातकता को मुक्तिबोध समझते हुए ही हिदायत के लहजे में नए कवि को सचेत सा करते हैं कि - "यदि इसी प्रकार नई कविता [निम्न प्रकार से] एकांगी हो जाती है तो उसके लिए यह कल्याण कर नहीं सिद्ध होगा।"⁹⁹ इसीलिए वे नई कविता में आत्मपरकता और सामाजिक समस्याओं के एकीकरण पर विशेष बल देते हैं। नई कविता को मुक्तिबोध ने जिन आधारों पर पूर्ववर्ती काव्य-परम्परा से अलग किया है, वे सूत्रवत इस

प्रकार से है -

॥1॥ विषय-स्तर पर

॥2॥ शिल्प-स्तर पर

विषय के स्तर पर वे वस्तु-चयन, समाज से क्रिया-प्रतिक्रिया, उसके फलस्वरूप द्वन्द्व अथवा सामञ्जस्य तथा विचारधारा को महत्व देते हैं। जबकि शिल्प-स्तर पर वे कला के बाह्य तत्वों, मसलन, कला का रूप, उसकी भाषा तथा छन्द पर विचार करते हैं। नई कविता में आत्मपरकता को वे अत्यधिक महत्व देते हैं, लेकिन यह आत्मपरकता छायावादी आत्मपरकता का पर्याय नहीं है, बल्कि इसका आधार है बाह्य के प्रति, कवि-परिवेश के प्रति सजग आत्मचेतन्यता, नया कवि बाह्य के प्रति सवेदनशील है। इस सवेदना को वह आत्मपरक रूप से प्रकट करता है।

वैचारिक स्तर पर मुक्तिबोध की मान्यता है कि नई कविता को विरासत के तौर पर कोई ऐसी वैचारिक पद्धति नहीं मिली जो "जीवन को विद्युन्मय कर दे"¹⁰⁰ यद्यपि यह सही है कि नए कवि के पास कोई सर्वांगीण दार्शनिक विचारधारा नहीं है, किन्तु अपने जीवन की ओर परिवेश की वास्तविकता से अनभिज्ञ भी नहीं है। सामाजिक परिस्थितियों और उसकी पेचीदगियों से उसका दिन-प्रतिदिन का साथ है, अतः यह मानने का कोई आधार नहीं कि बगैर किसी दर्शन के वैज्ञानिक जीवनदृष्टि के, दुःख अथवा सुख का अनुभव नहीं किया जा सकता। सवेदनशील मनुष्य होने के नाते मानव के कष्टपूर्ण जीवन का उन पर प्रभाव अवश्य पड़ता है। विषमता तथा अन्याय के प्रति उनका रोष काल्पनिक नहीं है बल्कि उसका आधार है परिवेश और परिस्थिति की जीवन्त सच्चाइयाँ।

इस जीवन्त सच्चाइयों को और व्यापक धरातल प्रदान करने के लिए मुक्तिबोध एक वैज्ञानिक जीवन-दृष्टि की आवश्यकता महसूस करते हैं, क्योंकि उन्हें मालूम है कि जीवन-जगत् के ज्वलत सवाल को अमूर्त मानवतावादी दर्शन से नहीं हल किया जा सकता, भले ही लेखक वैयक्तिक स्तर पर समाज के शोषकों और उत्पीड़कों के विरुद्ध, तथा विषम सामाजिक

स्थिति के भीतर गरीब मध्यवर्गीय जनता से लगाव ही क्यों न हो।

मुक्तिबोध ने साफ तौर पर नई कविता में भी दो दल होने की बात स्वीकार की है, एक लोकविरोधी जो अपना चितन पश्चिम की हासोन्मुखी विचार पद्धति से ग्रहण करते हैं, दूसरे जनवादी जिनकी जनवाद की धारणा प्रायः अमूर्त है इसी अमूर्त धारणा की भरपाई किस वैज्ञानिक आधार पर हो, यह चिन्ता मुक्तिबोध को अपने पूरे लेखन काल में रही। जब वे लिखते हैं कि - "दिवसानु-दिवस समाज और सभ्यता के प्रश्न विकट हो रहे हैं। नयी कविता उन प्रश्नों से बच नहीं सकती, न वह बची ही है।"¹⁰¹ तो वे अपनी विचारधारा को उस प्रगतिवादी विचारधारा के अनुरूप पाते हैं, जिसमें लेखक के सामाजिक उत्तरदायित्व को बहुत महत्व दिया जाता है। कहने की आवश्यकता नहीं कि उक्त वैज्ञानिक विचारधारा मार्क्सवाद थी।

भाषिक परम्परा के रूप में छायावादी जमाने में ही काव्य भाषा के दो स्तर विद्यमान थे, पहली वह जो लाक्षणिक और अलंकरण प्रधान थी। दूसरी भाषा थी जो पद्याभास गद्य के अधिक नजदीक थी। नव्य काव्य धारा ने दूसरी प्रकार की भाषा का ही चुनाव किया, कारण यह कि "सवेदनात्मक प्रतिक्रियायें जो मन में उठती हैं, वे किसी काव्य-भाषा के कस्त्र पहनकर नहीं आती।"¹⁰² सामान्य बातचीत की शब्दावली भी ग्रहण की गई शर्त यह थी वे काव्यात्मक अर्थद्योतन की क्षमता रखते हों।

कविता के सन्दर्भ में इतिहास और सांस्कृतिकबोध की बात की जाय, उसकी परम्परा की बात की जाय तो टी.एस. इलियट के निबन्ध "ट्रेडिशन एण्ड इन्डिविजुअल टैलेण्ट" की बात न की जाए तो चर्चा अधूरी सी जान पड़ती है। जिसके विषय में उनके महत्वपूर्ण निष्कर्ष इस प्रकार से हैं -

(क) परम्परा केवल विरासत अथवा मृत इतिहास का ही नाम नहीं है, बल्कि यह एक जीवन्त प्रणाली है जो संघर्ष से प्राप्त होती है।

॥ख॥ परम्परा और इतिहास काव्य के आधारभूत हैं। इसलिए परम्परा किसी देश की अखण्ड सांस्कृतिक चेतना है। कवि अपने समसामयिक सन्दर्भों में परम्परा का पुनर्सर्जन करता है, और इस प्रकार सृजनात्मक का नाम है परम्परा को युगीन सन्दर्भों में विकसित करने की प्रक्रिया।

॥ग॥ परम्परा अपने पूर्ववर्तियों की उपलब्धियों से अभिभूत होकर सांस्कृतिक अन्धानुकरण का नाम नहीं है। इस पुनरावृत्ति की अपेक्षा काव्य की नवीनता अच्छी है, लेकिन इस नवीनता को परम्परा के परिप्रेक्ष्य में ही मूल्यांकित किया जाना चाहिए।

॥घ॥ कोई भी कलाकृति अपने आप में महत्वपूर्ण नहीं हो सकती और न ही अपनी अर्थवत्ता सिद्ध कर सकती है। वास्तव में किसी भी कृति का समुचित मूल्यांकन परम्परा के अभाव में नहीं हो सकता। उस पर पहले महत्वपूर्ण कृतियों के साथ उनके अनुक्रम पर भी विचार किया जा सकता है।

॥ङ॥ प्रत्येक नई रचना परम्परा के अनुक्रम में ही होती है, किसी नई रचना के आ जाने से पहले का अनुक्रम परिवर्तित होते हुए ही पूर्ण हो सकता है।

और इसलिए अतः जिस काव्यात्मक निष्कर्ष पर पहुँचे वह . "किसी अधिक मूल्यवान् वस्तु के लिए कवि को अनवरत आत्म समर्पण करना चाहिए। कलाकार की प्रवृत्ति एक अनवरत आत्म बलिदान है व्यक्तित्व का अनवरत विनाश।"¹⁰³ अपने इसी निबन्ध में उन्होंने प्रसिद्ध निर्वेयाक्तिकता के सिद्धान्त का प्रतिपादन किया, लेकिन व्यावहारिक तौर पर कलापरक व्यक्तिहीनता कितनी असंभव जान पड़ती है, इसका स्वाह अपने युग सन्दर्भों से जुड़े साहित्यिकों का साहित्य है।

असल में इलियट की यह काव्यात्मक समझ उस कलावादी सम्मेलन से प्रसूत है, जिसमें परिवेश, कवि-जीवन, के वैयक्तिक

अनुभवों को आत्मपरकता के नाम पर काट कर फेंक देने का प्रस्ताव है। "इन्टीविजुवल टैलेण्ट" के विषय में इलियट का कहना है कि, "इसके अन्तर्गत हम किसी कवि की रचना के उन पक्षों की प्रशंसा करते हैं। जिसमें उसकी दूसरों की अपेक्षा सबसे कम समरूपता होती है। उसकी रचना के इन पक्षों में या अंशों में हम वह चीज ढूँढ़ते हैं जो व्यक्तिगत है जो उस मनुष्य का वैयक्तिक सार है।"¹⁰⁴ लेकिन जिन्होंने काव्य को एक सांस्कृतिक प्रक्रिया मानते हुए भी एक आत्मिक प्रयास माना हो, भाववादी चेतना, विचार, मन, आत्मा को प्राथमिक महत्व न दिया हो, वह स्वाभाविक तौर पर यह मानेगा कि - "काव्य प्रक्रिया में जो सांस्कृतिक मूल्य परिलक्षित होते हैं, वे व्यक्ति की अपनी देन नहीं, समाज की या वर्ग की देन हैं।"¹⁰⁵

मनुष्य के वैयक्तिक अनुभवों का कलात्मक योगदान क्या है, बकौल इलियट - "वे अनुभूतियाँ और अनुभव जो मनुष्य के लिए महत्वपूर्ण होते हैं, उनका मनुष्य के जीवन में नगण्य स्थान होता है।"¹⁰⁶ कहने की आवश्यकता नहीं कि यह सिद्धान्त कला-सौन्दर्य की उस धारणा के काफी नजदीक हैं, जिसमें कलात्मक सौन्दर्य को जीवन-सौन्दर्य से अलग कर समानान्तरता की निगाह से देखे जाने का उपक्रम है। स्पष्ट रूप से मुक्तिबोध की परम्परा यह नहीं है जिसमें मनुष्य जीवन, उसके अनुभवों को कला की वेदी पर कला के नाम पर बलि दी जाती हो। उन्होंने स्पष्ट रूप से माना है कि उनकी परम्परा साहित्य की उस प्रगतिशील परम्परा से अविच्छिन्न रूप से जुड़ी है, जो नया कविता तक चली आई है।

मुक्तिबोध ने नयी कविता को सामने रखने में कोई हिचक नहीं महसूस की। इस दृष्टिकोण से उनका यह वक्तव्य ऐतिहासिक महत्व का है जिसमें वे बताते हैं कि - "नई कविता के क्षेत्र में भी दो दल तैयार हो रहे हैं, एक दल वह है जो उच्च मध्यवर्ग का अंग है, दूसरे वे हैं जो निचले मध्यवर्ग से सम्बन्धित हैं। उनकी वर्गीय प्रकृतियाँ न केवल

उनके काव्य में वरन् साहित्य सम्बन्धी उनके सिद्धान्तों में परिलक्षित है।¹⁰⁷ इस प्रकार मुक्तिबोध को साहित्य की उस त्रिकोणीय परम्परा का विरोध करना पड़ा जिसमें एक कोण छायावादी भावुकता का था, दूसरा कोण प्रगतिवादी यात्रिक विचार और शिल्प का था, तथा तीसरा कोण स्वयं उनके ही दिल के लोक विरोधी, जन-विरोधी थी, साहित्यिक मानदण्डों का था।

मुक्तिबोध ने नव्य काव्य धारा की मुख्य प्रवृत्ति - "तनाव" को लक्षित करते हुए लिखा है कि - "आज का कवि अपनी बाह्य स्थिति परिस्थितियों और अपनी मन स्थितियों से न केवल परिचित हैं वरन् अपने भीतर वह उस तनाव का अनुभव करता है जो बाह्य पक्ष और आत्म पक्ष के द्वन्द्व की उपज है।"¹⁰⁸ "तनाव" की इस साहित्यिक अवधारणा का श्रेय "एलन टेट" को जाता है, जिन्होंने टी एस इलियट के सूत्र "डिसोसियेशन ऑफ सेंसिबिलिटी" (सवेदना की विच्छिन्नता) को आधार बना कर उसके कारक तत्व की व्याख्या की। एलन टेट ने इस "तनाव" को लेखक के "अभिप्राय" (इंटेंशन) और इस इंटेंशन के प्रसार (एक्सपेन्शन) के द्वन्द्व से उत्पन्न माना है। मुक्तिबोध ने "अभिप्राय" के अनन्तर्गत ही बुद्धि और हृदय दोनों को समन्वय पर बल दिया है, जिसका प्रमाण उनके द्वारा सृजित पद "सवेदनात्मक - ज्ञान" है। लेकिन इस सवेदना के ग्रहण और उसको सम्प्रेषित करने की जो पेचीदमियाँ हैं वह कवि को तनावग्रस्त बनाती है। मुक्तिबोध के साहित्य-चिंतन में तनाव का एक रूप दृष्टव्य है - "हिन्दी के वर्तमान काव्य-साहित्य के प्रति कुछ लोगों को जो असन्तोष है, उसे देखकर यह कहना पड़ता है कि यह असन्तोष इसलिए है कि काव्य में जो कुछ वे कहना या देखना चाहते हैं, वह प्रकट नहीं होता या नहीं हो पाता। कोई चीज़ कही खो गई है, गुम गयी है। जो बुनियादी है, बुनियादी होकर सताती है, वह नहीं मिल पाती। x x x x x x x x x x इसीलिए कुछ लोग "खोज" पर विश्वास करते हैं। सतत् अन्वेषण सतत् अनुसंधान के पथ का नाम लेने वाले लोग कम नहीं।"¹⁰⁹

यह "तनाव" जिन रूपों में नई कविता में प्रकट है वे निम्न हैं -

॥क॥ प्रणय जीवन में ॥ख॥ अपूर्तिग्रस्त व्यक्ति मानस के सामाजिक पक्ष को लेकर प्रकट होता है। ॥ग॥ आत्मालोचन के स्वर में ॥घ॥ प्रकृति रमणीयता में उदास भावों के आरोप द्वारा।

मुक्तिबोध ने साहित्य-विवेक और जीवन-विवेक में से मुख्य जीवन-विवेक को माना। इस जीवन-विवेक को वे अन्यत्र "जीवन-दृष्टि" जीवन-ज्ञान और मूल्य-भावना भी कहते हैं। यह "विवेक" जितना जरूरी है कवि की मानसिक प्रतिक्रिया के विश्लेषण के लिए उतना ही जरूरी है साहित्य को उसकी पूरी पारम्परिक विरासत में सहेजने के लिए भी। जब हम मुक्तिबोध को निराला, प्रेमचन्द, रामचन्द्र शुक्ल, कबीर की परम्परा का कवि मानते हैं तो इसका मतलब यह नहीं कि केवल चार-पाँच लोगों के द्वारा ही हिन्दी-साहित्य का इतना बड़ा कृतित्व खड़ा किया गया है। बल्कि उस समूची साहित्यिक परम्परा को भी ध्यान रखते हैं, जिसमें भक्तिकालीन कवि, रीतिकालीन कवि, छायावादी, प्रयोगवादी आदि-आदि लोग भी हैं। ये सब हिन्दी कविता के अनिवार्य अभिन्न अंग हैं, लेकिन मूल्यांकन करते समय सभी रचनाओं और कवियों को एक समान स्थान देना न ही संभव है और न ही श्लघनीय। जब कबीर की तुलना में तुलसी को "प्रतिक्रियावादी" कहा जाता है तो इसका अर्थ सम्पूर्ण रूप से उनको अत्यधिक घोषित करना नहीं है, वरन् उनके अन्तर्विरोधों को विवेक सम्मत आलोचना के द्वारा सामने ले आना है।

तमाम आलोचकों की राय है कि मुक्तिबोध और अज्ञेय की आलोचना "पॉलिमिक्स" की उपज है लेकिन स्वयं मुक्तिबोध की धारणा क्या थी "अज्ञेय" के प्रति, उन्हीं के शब्दों में - "अज्ञेय, भारत की विकसित संस्कृति के मुख्य अंगों में से एक अंग, अर्थात् कर्मण्यता का प्रतिनिधित्व करते हैं। हिन्दुस्तान की बलवान आत्मा यदि दर्शन, कविता

विज्ञान को उपलब्धि के लिए पोषक समझती है, तो कर्म को भी महत्व देती है। आधुनिक सांस्कृतिक उत्थान के लिए कर्म भी उतना ही अपरिहार्य है जितना कि बौद्धिक और भावनात्मक पक्ष। सम्पूर्ण विकास को दृष्टि में रखते हुए हमें "अज्ञेय" की तेजस्विता सुन्दर परिणाम के लिए सहायक प्रतीत होती है।¹¹⁰ ध्यान में रखना है इस रचना का रचनाकार, जो कि सम्भावित तौर पर 1940-41 दी गई है। लेकिन "अज्ञेय" की तेजस्विता सुन्दर परिणाम देने के लिए कितनी सहायक हुयी, यह भी मुक्ति बोध ही बताते हैं कि - "तार सप्तक के प्रकाशन [सन् 1943] तक उसके चार कवि प्रगतिवादी [थे] और दो कवि प्रगतिवाद से प्रभावित हुए। केवल एक श्री अज्ञेय प्रगतिवादी न हो सके।"¹¹¹

मुक्तिबोध के सामने अपनी विरासत को लेकर दो चुनौतियाँ थी -

- [क] साहित्यिक विरासत की प्रगतिशील परम्परा को विकसित करने की,
- [ख] प्रगतिशील साहित्यिकों द्वारा समाज में मानव को मनुष्योचित जीवन प्राप्त कराने सम्बन्धी मुहिम को आगे बढ़ाने की।

कहने की आवश्यकता नहीं कि उक्त दोनों ही कार्यों को उन्होंने अपने साहित्य के माध्यम से एक नवीन दिशा दी यही कारण है कि छायावादी रचना संसार में जो स्थान निराला को प्राप्त है, हिन्दी नई कविता में वही स्थान मुक्तिबोध को देना होगा।

सन्दर्भ

<u>अनुक्रम</u>	<u>लेखक/संपादक</u>	<u>सन्दर्भ ग्रन्थ</u>	<u>पृष्ठ संख्या</u>
1	गजानन माधव मुक्तिबोध	मुक्तिबोध रचनावली-5	90
2	उप०	उप०	91
3	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल	चिन्तामणि भाग-1	195
4	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध	8
5	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	241
6	उप०	नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध	14
7	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	106
8	उप०	चौद का मुँह टेढ़ा है	282
9	उप०	उप०	259
10	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	103
11	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल	चिन्तामणि भाग-1	198
12	मुक्तिबोध	मुक्तिबोध रचनावली-5	88
13	डॉ० रामविलास शर्मा	प्रेमचन्द और उनका युग	131
14	मुक्तिबोध	चौद का मुँह टेढ़ा है	68
15	उप०	उप०	209
16	उप०	उप०	130
17	सं० अशोक बजपेई	प्रतिनिधि रचनाएँ . मुक्तिबोध	49
18	उप०	उप०	36
19	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध	3
20	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	109
21.	उप०	चौद का मुँह टेढ़ा है	82
22.	उप०	उप०	291

<u>अनुक्रम</u>	<u>लेखक/संपादक</u>	<u>सन्दर्भ ग्रन्थ</u>	<u>पृष्ठ संख्या</u>
23	मुक्तिबोध	चौद का मुँह टेढ़ा है	265-66
24	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	109
25	उप०	उप०	22
26	उप०	एक साहित्यिक की डायरी	115
27	स० डॉ० निर्मला जैन	नई समीक्षा के प्रतिमान	6
28	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	
29	मुक्तिबोध	मुक्तिबोध रचनावली-5	107
30	उप०	उप०	21
31	मुक्तिबोध	मुक्तिबोध रचनावली-5	108
32	उप०	उप०	108
33	डॉ० रामविलास शर्मा	प्रेमचन्द और उनका युग	122
34	मुक्तिबोध	मुक्तिबोध रचनावली-5	270
35	उप०	उप०	273
36	बाबू मुलाबराय	सिद्धान्त और अध्ययन	253
37	उप०	उप०	255
38	डॉ० नामवर सिंह	कविता के नए प्रतिमान	211
39	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबंध	110
40.	उप०	उप०	114
41	उप०	एक साहित्यिक की डायरी	102
42	उप०	चौद का मुँह टेढ़ा है	287
43	डॉ० नामवर सिंह	कविता के नए प्रतिमान	247
44	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	65
45	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	431
46	उप०	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	67

47	डॉ० राम विलास शर्मा	नई कविता और अस्तित्ववाद	32
48	मुक्तिबोध	मुक्तिबोध रचनावली-5	338
49	उप०	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	31
50	उप०	उप०	31
51	उप०	उप०	33
52	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	355
53	उप०	उप०	355
54	उप०	उप०	357
55	उप०	उप०	425
56	उप०	उप०	425
57	उप०	उप०	427
58	उप०	उप०	410
59	उप०	उप०	409
60	उप०	एक साहित्यिक की डायरी	106
61	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	409
62	उप०	उप०	362
63	उप०	उप०	362
64	उप०	उप०	412
65	उप०	एक साहित्यिक की डायरी	105
66	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	108
67	डॉ० नामवर सिंह	कविता के नए प्रतिमान	94
68	डॉ० मुक्तिबोध	कामायनी एक पुनर्विचार	9
69	उप०	उप०	103
70	सं० डॉ० निर्मला जैन	नई समीक्षा के प्रतिमान	11
71.	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	162
72	अज्ञेय	आत्मनेपद	169
73	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	176
74	उप०	एक साहित्यिक की डायरी	91-92

<u>अनुक्रम</u>	<u>लेखक/संपादक</u>	<u>सन्दर्भ ग्रन्थ</u>	<u>पृष्ठ संख्या</u>
75	मुक्तिबोध	एक साहित्यिक की डायरी	17
76	उप0	उप0	116
77	उप0	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	164
78	उप0	एक साहित्यिक की डायरी	22
79	उप0	कामायनी एक पुनर्विचार	10
80	उप0	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	165
81	आचार्य राम चन्द्र शुक्ल	चिन्तामणि भाग-1	113
82	उप0	उप0	195
83	मुक्तिबोध	मुक्तिबोध रचनावली-5	165
84	अज्ञेय	शेखर एक जीवनी	07
85	मुक्तिबोध	मुक्तिबोध रचनावली-5	262
86	उप0	उप0	263
87.	उप0	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	166
88	उप0	नई कविता का सौन्दर्यशास्त्र	166
89	डॉ0 अशोक चक्रधर	मुक्तिबोध की समीक्षाई	114
90.	मुक्तिबोध	एक साहित्यिक की डायरी	109
91	उप0	एक साहित्यिक की डायरी	23
92	उप0	मुक्तिबोध रचनावली-5	348
93	उप0	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	11
94.	उप0	मुक्तिबोध रचनावली-5	332
95	उप0	उप0	108
96.	उप0	उप0	108
97	उप0	उप0	345
98	उप0	नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध	19

<u>अनुक्रम</u>	<u>लेखक/संपादक</u>	<u>सन्दर्भ ग्रन्थ</u>	<u>पृष्ठ संख्या</u>
99	गजानन माधव मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध	19
100	उप०	उप०	108
101	उप०	नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध	13
102	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	344
103	अनुवादक डॉ० ओम अवस्थी	इलियट का काव्यशास्त्र	103
104	उप०	उप०	100
105	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध	19
106	अन० डॉ० ओम् अवस्थी	इलियट का काव्यशास्त्र	106
107	मुक्तिबोध	नई कविता का आत्मसघर्ष तथा अन्य निबन्ध	15
108	उप०	उप०	12
109	उप०	मुक्तिबोध रचनावली-5	346
110	उप०	उप०	280
111	उप०	उप०	318

xxxxxxxx

उपसंहार

हिन्दी आधुनिक काव्य धारा के बहुत से कवियों की भाँति मुक्तिबोध का रचनाकाल भी एक साथ तीन-तीन स्थानों तक फैला है। छायावाद का सम्पूर्ण प्रकाश उनकी आँखों के सामने फैला। लेकिन वे कभी पूरी तरह छायावादी नहीं हो सके। प्रगतिवाद का अभ्युत्थान उन्होंने देखा, प्रगतिवादी जीवन मूल्यों के सामाजिक प्रसार में उनका योगदान स्पृहणीय रहा लेकिन उन्होंने नई कविता के सन्दर्भ में प्रगतिवादी कविता और आलोचना दोनों की ही जोरदार आलोचना की। प्रयोगवाद और नई कविता को वे पूरक ही मानते रहे अतः मुख्य रूप से उनकी जमीन नई कविता वाली ही है। यह ठीक है कि मुक्तिबोध ने छायावादी कल्पना प्रवणता और रूमनियत की जी खोलकर आलोचना की, प्रगतिवादी यांत्रिक, छन्द, ओज तथा यांत्रिक रूप से चलने वाले उसके राजनैतिक-सामाजिक विचार भाव को भी उन्होंने खारिज किया, प्रयोगवाद में वे भाषा के स्तर पर प्रयोग कर्मी न होकर विषय के स्तर पर प्रयोग धर्मी हुए, बावजूद इन सारी विशेषताओं के मुक्तिबोध ने अपने सृजन में इन तीनों हीवादों से महत्वपूर्ण चीजों का ग्रहण किया। मसलन, छायावाद से उन्होंने अनुभूति, आत्मपरकता और रूमनियत, प्रगतिवाद से मार्क्सवादी दर्शन का ग्रहण करते हुए नई कविता के लिए वस्तुपरकता और आत्मपरकता के परस्पर समन्वय की बात की है। इन सारे समन्वयों के पीछे साहित्य के एकाग्रपने से होने वाली हड्डियों का ही प्रभाव था। क्योंकि प्रगतिवादी साहित्यकारों में जिस तरह से सामाजिक राजनैतिक विचार धारा का प्रचार साहित्य के माध्यम से किया उससे कला के प्रति सर्वत्र गैर जिम्मेदाराना भाव ही प्रदर्शित हुआ। छायावादी कवियों ने कल्पना और रूमनियत को जिस तरह से काव्य स्थान प्रदान किया उसमें विभाव पक्ष की शून्यता आ गयी। मुक्तिबोध ने इन सारी साहित्यिक कमियों को बहुत गहरे महसूस करते हुए एक ऐसे साहित्य की कल्पना जिसमें समग्र मानवीयता और मानव सम्पूर्णता का कलात्मक एहसास निहित हो।

मुक्तिबोध का रचना-काव्य स्वयं उनके अनुसार सन् 1936 से शुरू होता है, लेकिन उनकी तब की रचनाओं की कोई नोटिस नहीं ली गई। एक मुमनाम सा लेखक एक मुमनाम सी जगह पर उस समय की काव्यधारा 'छायावादी' शैली में

रचनाएँ करता रहा। नोटिस लिया गया 'तारसप्तक' के सम्पादनोपरान्त। यो तो हरेक कवि ही सवेदना और सहानुभूति का सागर होता है, लेकिन मुक्तिबोध में यह मात्रा अतिवाद को छूती थी। जिसके चलते वे हिन्दी के 'दूसरे निराला' कहलाए। ऐसा नहीं है कि जिस सामाजिक सत्रास, गरीबों के जीवन और राजनीतिक भ्रष्टाचार को मुक्तिबोध ने महसूस किया, और कवि न कर सके हो। किया उन्होंने भी होगा लेकिन उन सकटों के प्रति किसी गहरी बेचैनी का भाव समकालीन कवियों में उस मात्रा में नहीं मिलता जितनी मुक्ति बोध में। 'तारसप्तक' के काव्य में ही उन्होंने जिस परिवेश और परिस्थिति को अपने इर्द-गिर्द पाया वह नितान्त कण्ठरोधक था। किन्तु आगे चलकर परिस्थिति और भी बिगड़ गई। अवसरवादी सामञ्जस्य का स्वभाव मुक्तिबोध का कभी नहीं रहा, जिससे यह निजी सकट और भी गहरा गया। सन् 48 से लेकर सन् 1952-53 के कालखण्ड को उन्होंने 'अन्धकार युग' के रूप में लक्षित किया है। जिसमें मानव सम्बन्ध गठीले और उलझ गये थे। छोटी-छोटी और तुच्छ सी बातों पर हृदय विदारक संघर्ष होते जा रहे थे, ठीक इसी समय से उनकी कविताओं का रस स्याह होता गया। जो अनुभव इस बीच कवि को हुए उनको कर्तई नहीं होना था। मुक्तिबोध की सारी 'इमेजरी' का प्रस्थान बिन्दु यही काल है।

मुक्तिबोध मूलतः हैं। लेकिन कविता के अलावा भी उन्होंने बहुत सा रचनाकर्म किया। इस सृजन में कुछ लेख नई कविता आन्दोलन को, उसकी पृष्ठभूमि को विश्लेषित करने वाले हैं। कुछ निबन्ध समकालीन कवियों की कृतियों पर समीक्षाएं हैं। बहुत सा लेखन उन्होंने स्वतन्त्र पत्रकार की हैसियत से किया। पुस्तकाकार उनकी मात्र दो ही किताबें मिलती हैं, एक भारत इतिहास और संस्कृति, दूसरी कामायनी एक पुनर्विचार। इन सारे सृजनकर्म में कविता के अलावा जो फुटकल निबन्ध अति महत्व के हैं, उनमें 'रचना-प्रक्रिया' को विश्लेषित करने में लिखे जाने वाले लेख हैं। हुआ यो कि मुक्तिबोध ने जो कविताएं लिखी वह छिल्प के स्तर पर 'फैंटेसी' थी जिसके अर्थ सधान के लिए 'भावयित्री प्रतिभा' का होना अपरिहार्य है। कविताओं अथवा कला को न समझना एक प्रकार

की सवेदनहीनता का परिचायक है, वही यह बात कवि को बराबर उद्बलित करती है कि उसकी रचना का जो मनमाना अर्थ किया जा रहा है उसे उसकी वास्तविक अर्थोत्पत्ति तक पहुँचाना। सवेदनहीनता और भावयित्री प्रतिभा के अभाव में कवि ही एक मात्र विकल्प बचता है जो कविताओं की व्याख्या का सूत्र प्रदान करे। मुक्तिबोध नई कविता से तो जुड़े ही थे, रचना-प्रक्रिया के विश्लेषण द्वारा उन्होंने न केवल इस आन्दोलन के औचित्य को सिद्ध करने का प्रयास किया बल्कि अपनी रचनाओं के शिल्प और कथ्य निरूपण के लिए भी बहुत से सूत्र फेंके। यदि यह कहा जाय कि मुक्तिबोध के सारे महत्वपूर्ण लेख रचना-प्रक्रिया से ही कही न कही जुड़े हैं तो, अतिशयोक्ति नहीं होगी।

मुक्तिबोध हिन्दी के पहले ऐसे रचनाकार हैं जिन्होंने पौराणिक आख्यान का एक झीना सा सूत्र भी अपनी कविताओं के कथानक में नहीं ग्रहण किया। इससे पहले हिन्दी में जो भी लम्बी कविताएं लिखी गईं उनका देशी-विदेशी कुछ न सन्दर्भ अवश्य रहा है। इसीलिए उनकी कविताएं स्वयं उन्हीं के शब्दों में 'आत्म-संभवा' हैं। कवि ने अपनी रचनाओं में प्रायः आस-पास के जीवन्त-परिवेश का ही चित्रण किया है, जिसमें एक हद तक उनका आत्मिक संस्पर्श भी है। कथानक के निर्माण में व्यक्तिमन तथा समष्टिमन के द्वन्द्व और उसके तनाव को आधार बनाया गया है। जाहिर तौर पर जिन कविताओं का कोई ऐतिहासिक और पौराणिक सन्दर्भ न हो, उसके अर्थ संधान में कठिनाइयों का आना स्वाभाविक है। बिम्बों, प्रतीकों, मिथकों का अर्थ जिस तरह से पौराणिक ऐतिहासिक कथानकों को आधार बनाकर रची जाने वाली कविताओं में खुलता है, वैसा मुक्तिबोध की कविता में नहीं। मुक्तिबोध की कविता को व्याख्यायित करने के लिए जन-जीवन और उसकी कठिनाइयों, उसकी आकांक्षा तक को जानना होगा। यद्यपि इन सारी वास्तविकताओं को निरूपित करने के लिए उन्होंने निश्चित ही दुरूह शैली को चुना। 'कथानक यद्यपि ऊपर-ऊपर देखने पर एक माया लोक का आभास देता है, लेकिन उस मायालोक में 'बहुत प्यारी मानवी अन्त कथाओं' की व्याख्या ही निहित है। कहने की आवश्यकता नहीं कि कविता की वास्तविकता को तभी जाँच जा

सकता है जब उस बाह्य मायालोक का भेदन हो सके।

मुक्तिबोध लम्बी कविता के शिल्पकार है। जिसमें कविता में समाहित कथा-तन्तु का अप्रतिम महत्व है। और यह आकस्मिक नहीं कि कविताओं के कथानक को बढ़ाने में जितना महत्व वर्णन का है उतना बिम्बों का नहीं। इस वर्णनात्मकता की वजह से ही मुक्तिबोध की भाषा जितनी 'लिरिकल' नहीं है उतनी मधात्मक है। पचास के दशक में नव्य समीक्षा का जब अमरीका के ही नव अरस्तुवादियों ने विरोध शुरू किया तो उस विरोध के मूल में लम्बी कविताओं की कथानक संरचना की समस्या ही रही है। एलन टेट ने तो पचास के दशक के पहले ही यह घोषित किया था कि लम्बी कविता की समस्या कुछ अलग किस्म की होती है जैसा कि छोटी कविता या प्रगीत जिसमें बिम्बों के सहारे कथन की मितव्ययिता की बात की जाती है, उसी कलात्मक स्फीति के सवाल को मुक्तिबोध ने 'फैंटेसी' के द्वारा हल किया।

मुक्तिबोध का समग्र साहित्य सृजन और चिन्तन विरुद्धों की एकता पर टिका है। इन विरुद्धों की एकता में, हृदय के साथ बुद्धि भाव के साथ विचार आत्मपरकता और वस्तुपरकता, आत्मचेतस् और विश्वचेतस्, आत्मलोचन और समाजालोचन, घनघोर अधकार के बीच उम्मीद की एक शीनी किरण, अनुभूति-विचार, आवेश और संयम, स्थूल और सूक्ष्म आदि जाने कितने परस्पर विरोधी ऐक्य समाहित हैं। विरोधों की इस आकस्मिक एकता के कारण ही उनका सृजन परस्पर खण्डित सा लगते हुए भी अपने आंतरिक कलेवर में अखंड और एकतामय है। उनकी कविताओं को पढ़ते हुए उसमें कहानीपन का आनन्द, नाटकीयता और पात्रों के द्वन्द्व को भी गहरे महसूस किया जा सकता है।

मुक्तिबोध कला को उसके किसी भी एकांगीपन में नहीं ग्रहण करते। ऐसे लेखकों से उनका घनघोर विरोध है जो भाव और भाषा की सफाई के नाम पर एक दूसरे को खारिज करते हैं। मुक्तिबोध भोक्तामन के वस्तु तत्वों से भागते नहीं, बल्कि उसे एक गरिमा प्रदान करते हैं। उन्होंने अपने लेखों में साहित्य के ऐसे आलोचकों को नकार दिया जो 'समुद्र दर्शन' के नाम पर 'लहरों के मिनने में

विश्वास करते हैं। क्योंकि बगैर जीवन को उसकी समग्रता में जाने, उसकी हैरतनाक सच्चाइयों को समझे, उस तिव्र यथार्थ की व्याख्या या तो हवाई होती है अथवा सतही। इसीलिए वे लेखक से अधिक आलोचक को जीवन के रूबरू होना जरूरी मानते हैं।

मुक्तिबोध ने वास्तविकता के चित्रण के लिए जो शैली अपनाई वह भाववादी रूम्पानी है। 'फैंटेसी' को एक तरह से 'अभिजात्य शिल्प' भी कहा जाता है। इस शिल्प को भाववादी विचारकों के ही अधिक अनुकूल समझा जाता रहा, लेकिन मुक्तिबोध जैसे प्रतिबद्ध मार्क्सवादी विचारक के हाथों पड़कर यह मानव वैविध्य को चित्रित करने का एक माध्यम बना। मुक्तिबोध के लिए 'फैंटेसी' केवल शिल्प मात्र नहीं है बल्कि कला का एक प्रकार है जैसे, प्रबन्ध मुक्तक अथवा लम्बी कथानक कविताएँ। कारण यह कि जिन कवियों ने इतिवृत्त अथवा पौराणिक कथाओं को कविता का आधार बनाया है, उसमें फैंटेसी का प्रयोग शैलिक स्तर पर माना जा सकता है। लेकिन जिन कविताओं में 'फैंटेसी' का ही सृजन हो वह शिल्प से आगे निकलकर कलात्मकता का पर्याय हो जाती है। कहने की आवश्यकता नहीं कि कला के अन्य अनुपम, बिम्ब, प्रतीक, मिथक आदि का जो प्रयोग कवि ने किया है वह 'फैंटेसी' के अनुकूल ही है। एक तरह से 'फैंटेसी' को साकार करने में इनका अहं रोल होता है।

सवाल उठता है कि मुक्तिबोध ने यह शिल्प क्यों चुना? दरअसल इसका बड़ा कारण यह है कि कवि ने मानव-जीवन को उसके समस्त परिवेश, परिस्थिति से आवयविक रूप से सम्बद्ध करके देखने का जो उपक्रम किया है वह एक बिम्ब दो मिथक या चार प्रतीकों के माध्यम से नहीं व्यक्त हो सकता। इसीलिए वे इस जरूरत को पूरा करने के लिए एक ऐसे शिल्प को ईजाद करते हैं, जो कवि के संश्लिष्ट वास्तव को सम्प्रेषित कर सके। इस शिल्प के अन्तर्गत निजी मन की बातों को असंदिग्ध रूप से संप्रेषित किया जा सकता है। जिसे आधुनिक शब्दावली में 'यूटोपिया' कहा जाता है उसको भी यह शैली बखूबी वहन कर सकती है। लेकिन इतना ही नहीं विचार है कि मुक्तिबोध का, फैंटेसी की असंश्लिष्टता की ओर भी उन्होंने संक्षिप्त संकेत किया है।

अपनी पूरी साहित्यिक समझ में मुक्तिबोध भोगे गए यथार्थ अर्थात् 'भोक्ता मन' को बहुत अधिक महत्व देते हैं। लेकिन उनका साहित्य भोक्ता के अनुभवों का ही मात्र निजी दस्तावेज न बन जाय, इस कलात्मक असमति को मुक्तिबोध ने बराबर महसूस किया। कला का सौन्दर्य भी बरकरार रहे अर्थात् वह कला के रूप में ही व्याख्यायित की जाय, समझी जाय न किसी कवि की निज्जु बातों के रूप में, और कवि के अनुभवों का वैविध्य भी झलके। कहने की जरूरत नहीं कि दोनों ही चीजों को उनका सृजन वहन करता है। इस समन्वय का आधार निश्चित ही 'फैंटेसी' है।

जैसा कि मैंने शुरू में ही कहा है मुक्तिबोध मूलतः कवि है आलोचक नहीं। आलोचना का कार्य तो उन्होंने तात्कालिक आलोचकों की उपेक्षा और अपनी रचनाओं को समझाने के निमित्त ही किया है। इस आलोचना कर्म में उनका व्यक्तित्व एक ऐसे सहृदय विचारक का है जो लेखक का न केवल दोस्त है बल्कि पथ-प्रदर्शक भी है। उनका आलोचना कर्म भी उनके साहित्य की ही तरह जीवन से ही निःसृत है। वे 'साहित्य विवेक' तथा 'जीवन विवेक' में जीवन-विवेक को प्रथम स्थान देते हैं। कई बार उनके गद्य लेखों को देखकर यह महसूस होता है कि वे कविताओं के ही गद्यात्मक रूपान्तर हैं। कई वैचारिक चिन्तन के लेखों में भी यही बात कमोवेश रूप से विद्यमान है। दरअसल इसका एक बड़ा कारण यह है कि जिस जिन्दगी ये कविताएं उमंग कर जन्म पाती हैं वहीं से चिन्तन धारा का भी प्रस्फुटन होता है।

मुक्तिबोध के आलोचन कर्म की सबसे बड़ी विशेषता है, तथ्यों की अनदेखी न करना, उस पर किसी जमे जमाए सिद्धांत जिसे वे जड़ीभूत सौन्दर्याभिरुचि से निःसृत मानते हैं, को साहित्य के विवेचन में न थोपना। वे सहज जीवन और उसकी चेतन्यता के कायल थे। बनावटीपन चाहे वह कला के क्षेत्र में हो अथवा जीवन में उन्हें कभी स्पर्शनीय नहीं रहा। साहित्य में कलात्मक फ्राड की बात वह यूँ ही उठाते, बल्कि उसका एक आधार है और वह आधार है, लेखक होने का बोध और उसकी जिम्मेदारी।

एक महान कवि की सार्थकता अपने युग को मूर्त रूप देने में होती है। अपने युग को अर्थ देने से अधिक कोई कवि अन्य सार्थक काम कर भी क्या सकता है? मुक्तिबोध का काव्य इस चुनौती को स्वीकार करके युग की भयावहता को पूरे तौर पर उघाड़ सा देता है। समाज में किसी भी रचना का प्रभाव तो होता ही होता है, यह जुदा सवाल है कि वह कृति अपने पूरे प्रभाव में कौन सी दिशा समाज को देती है।

साहित्य जिस युग को प्रतिबिम्बित करता है, वह जिन सामाजिक गतिविधियों का पुञ्जीभूत होता है, अपने सृजनोपरान्त एक ऐसे समाज का समानान्तर निर्माण करता है जो स्थिति परिस्थिति की घात प्रतिघात से उत्पन्न होने के साथ स्वयं लेखक के मनोरंजन का भी प्रतीक होता है। मुक्तिबोध मानते हैं कि यदि लेखक आज ईमानदार है तो उसे अपने प्रति और अपने युग के प्रति अधिक उत्तरदायी होना होगा।

मुक्तिबोध ऐतिहासिक समाजशास्त्रीय चिन्तक हैं लेकिन वे उन भाव-वादी चिन्तकों की पंक्ति में नहीं आते जो सिद्धान्त के नाम पर रंचमात्र भी परिवर्तन के पक्षपाती नहीं हैं। मुक्तिबोध की आलोचना-प्रक्रिया में मानव-मूल्यों तथा मनुष्यता के सामान्य तर्कों के सूत्र इस अनिवार्यता से संगुम्फित हैं कि प्रायः साहित्य और समाज की विभाजक स्थूल रेखा सी मिल जाती है। और हमें क्यों न, उनका पूरा चिन्तन ही साहित्य में सामाजिक दखल पर आधारित है। उनके प्रायः निबन्धों में कलात्मक विवेचन के साथ-साथ सामाजिक अशक्तता की प्रसंगबद्धता अनिवार्य रूप से पाई जाती है। कहा जा सकता है कि मुक्तिबोध की आलोचना-प्रक्रिया केवल साहित्यिक मूल्यों और मानदण्डों की ही नहीं बल्कि मानव जीवन के मूल्यों और प्रतिमानों की पक्षधर हैं। वे ऐसे मार्क्सवादी चिन्तक हैं जो नरैर किसी पूर्वाग्रह के अपनी बात को साफ-साफ कहते हैं। यदि नई कविता में आन्दोलन में ही उन्हें कमी दिखाई दी तो उस कमी को दूर करने का उन्होंने सुझाव दिया, संघर्ष करके उस काव्य प्रवृत्ति को ही नष्ट करने का उद्योग नहीं किया। मुक्तिबोध उन सहृदय आलोचकों में से रहे जो अपने प्रतिपक्षी को भी वैचारिक भिन्नता के बावजूद मित्र मानते हैं।

जैसे उनका साहित्य वैविध्यमय जीवन के प्रति आत्मचेतस् व्यक्ति की प्रतिक्रिया है उसी तरह उनका आलोचना कर्म भी समग्रता के आयामों को छूने का ही एक उपक्रम है। बड़ी ही निभ्रात धारणा इस विषय में उनकी है कि साहित्य की केवल ऐतिहासिक अथवा स्थूल समाजशास्त्रीय विवेचना कर चुकने में जो आलोचक अपनी इति कर्तव्यता समझ लेते हैं। वे न केवल एक-पक्षीय अतिरेक करते हैं, वरन् वे मनुष्य का विवेचन करने के स्थान पर केवल उसके अस्थि पजर को ही पाठकों को दिखाते हुए घोषणा करते हैं कि देखो मनुष्य जो कुछ है वह यही है।

मुक्तिबोध अपनी सैद्धान्तिक समझ में नव्य समीक्षा के मूल्यवादी खेमे के आलोचक हैं, जिसमें प० रामचन्द्र शुक्ल भी शामिल थे। नई समीक्षा के इस खेमे का जो मूल्य सिद्धान्त है वह यह कि पाठक किसी साहित्य से इसलिए जुड़ा है क्योंकि वह अपने अनुकूल उसमें मूल्य-दृष्टि पाता है। उसकी तदाकारिता साहित्य में निहित मूल्यों के प्रति ही है चूँकि साहित्य में जीवन के मूल्य निहित होते हैं अतः साहित्य के प्रति श्रद्धा और अश्रद्धा का सवाल भी इसी जीवन मूल्यपरकता से ही जुड़ा है।

मुक्तिबोध प्रगतिशील विचारधारा के चिन्तक हैं। उनका रचना कर्म, आलोचना कर्म, जहाँ एक तरफ प्रगतिवादी जीवन मूल्यों को प्रतिष्ठापित करने का प्रयास करती है, वहीं दूसरी ओर शीतयुद्ध से उपजे साहित्य सिद्धान्तों का प्रबल विरोध भी करता है। कारण यह कि शीत युद्ध कालीन साहित्य सिद्धान्तों पर क्षयिष्णु यूरोपीय साहित्य और समाज की छाप है, तथा इनकी प्रेरणा अमेरिका और इंग्लैण्ड की उस विचार धारा से ली गई जो समाजवादी विचारधारा को समूल उखाड़ने का यत्न कर रही थी।

मुक्तिबोध ने इस प्रक्रिया को रोकने का अपने रचना कर्म के माध्यम से प्रयास किया। उन्होंने शीत युद्ध कालीन जिन सिद्धान्तों की तीव्र आलोचना की वे थे, कला की ऑटोनामी का सिद्धान्त, आधुनिक भावबोध का सिद्धान्त, लघु मानव की अवधारणा, व्यक्ति स्वातन्त्र्य की अवधारणा, सौन्दर्यानुभूति और

वास्तविक जीवनानुभवों की समान्तर गति का सिद्धान्त इत्यादि। उन्होंने इन सारे कथित सिद्धान्तों की भर्त्सना करते हुए उसे मूल में जनवाद के गहरे विरोध को लक्षित किया।

कला की ऑटोनामी के सवाल पर नई समीक्षा में दो मुद्दे हो गए थे, एक का नेतृत्व टी० एस० इलियट करते थे, दूसरे का नेतृत्व आई० ए० रिचर्ड्स। मुक्तिबोध स्वयं कला की स्वायत्तता के समर्थक हैं लेकिन इलियट की तरह कला को हरेक बाह्य दबावों से हटाते हुए नहीं। उनका रुख आई० ए० रिचर्ड्स, जॉन क्रोरेंसम एफ० आर० लिविस प्रभृति विद्वानों के अधिक नजदीक है। इन तीनों ही विचारकों ने काव्य-वस्तु की व्याख्या के लिए 'बाह्य सन्दर्भों' को एकदम बर ज़रूरी नहीं समझा। मूल्यवादी विचारक होने के नाते मुक्तिबोध भी कला की स्वायत्तता को निरपेक्ष स्वतन्त्रता न मानते हुए सामाजिक मूल्यों की कसौटी पर ही कला को जाँचने परखने का प्रस्ताव किया। कारण यह कि स्वयं मूल्य निरपेक्ष होते नहीं अतः इस दृष्टि से कला को मूल्ययुक्त करने के लिए कविता, कला से बाहर जाना पड़ेगा।

मुक्तिबोध रूप और तत्व में से तत्व को अधिक महत्व देते हैं क्योंकि तत्व अपने साथ रूप भी ले जाता है। इस सिद्धान्त के माध्यम से उन्होंने कलावादियों की कला का निर्विकल्प स्वतन्त्रता के सिद्धान्त को प्रत्याख्यापित करने का यत्न किया है। उनके लिए कला की ऑटोनामी का सिद्धान्त ही जनवादी विचारधारा और मनुष्य जीवन का मखौल उड़ाने वाला है। लेकिन कलावादी विचारक यह भूल जाते हैं कि साहित्य को स्वयं कलात्मक सिद्धान्तों के माध्यम से विवेचित नहीं किया जा सकता है, बल्कि उसके विवेचन का मुख्य आधार है वास्तविक जीवन में पाये जाने वाले तत्व, जिसके आधार पर कोई वाक्य या आलोचक कह सकता है कि अमुक कवि के आँसू वास्तविक हैं, उसकी करुणा वास्तविक है और अमुक कवि के भाव और अनुभूतियाँ 'फ्रैंड' इसलिए मुक्तिबोध कलात्मक स्वतन्त्रता को मानते हुए भी उसकी स्वतन्त्रता जीवन सम्प्रेक्ष ही मानते हैं।

कला की सापेक्ष स्वतन्त्रता को अधिक बोधगम्य बनाने के लिए उन्होंने प्रकृति के उपादानों की मदद ली है। जैसे प्राकृतिक उपादान अपनी प्रत्येक स्थिति को स्वतन्त्र होते हुए भी अपने मूल से आवयविक रूप से जुड़े रहते हैं, वैसे ही कला का मूल चूँकि जीवन ही है। अतः अपनी सारी स्वायत्तता के बावजूद वह जीवन से विलग नहीं है। यही कारण है कि वे आलोचक और साहित्यकार तद्वत कृति और आलोचना के अन्त सम्बन्धों का विवेचन करते हुए आकस्मिक रूप से इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि कला की समीक्षा के लिए जीवन-समीक्षा की समझ बहुत आवश्यक है।

मुक्तिबोध इस बात के कायल नहीं थे कि मनुष्य जो कुछ अनुभव करे, उन सब पर लिखे। साहित्य में अनुभूति की दुहाई देना दूसरे शब्दों में साहित्यिक निरुद्देश्यता की घोषणा करना है। इस साहित्यिक सोद्देश्यता को उनके 'सवेदनात्मक उद्देश्य' में देखा जा सकता है। वर्गीय प्रतिबद्धता, पक्षधरता, वर्गीय स्थिति और सघर्ष जैसे कई बिन्दु मुक्तिबोध के साहित्य को सोद्देश्य बनाने में सहायक होते हैं। वह प्रेमचन्द की परम्परा के साहित्यकार हैं जो बिना किसी उपयोगिता के साहित्य का सृजन भी मुनाह समझते हैं। 'पक्षधरता' उनके लिए सवेदनात्मक उद्देश्य की दिशा में उठाया गया पहला कदम है।

हिन्दी साहित्य में मुक्तिबोध, निराशा दो ऐसे कवि हैं, जिनका लेखन और जीवन एक दूसरे का पूरक है। उनका काव्य व्यक्तित्व और निजी व्यक्तित्व दोनों बहुत गहरे घुले-मिले हैं। कहने की आवश्यकता नहीं कि इन दोनों ही कवियों के सृजन की बहुत कुछ अर्थवत्ता इनके जीवन से ही प्रसूत होती है। मुक्तिबोध विचार और कर्म के समन्वय कलाकार हैं। यद्यपि वह भाववादी शैली के नाट्यधर्मी सर्जक हैं, लेकिन जब वे भाववाद में छुपे वस्तुवाद का दिग्दर्शन करना चाहते हैं तो उनका सारा आग्रह वस्तु को वस्तुवत् आधार पर ही जाँचने-परखने का होता है। जैसे भावों के 'फ़ोंड' का पता उसके वैचारिक या ज्ञानात्मक आधार पर होता है, वैसे ही कला में वैचारिक फ़ोंड का

पता विचार मेकर्म के अभाव से चलता है। विचार मे कर्म की प्रेरणा मुक्तिबोध बहुत ही गहरे महसूस करते हैं। क्योंकि जिस विचार मे कर्म की प्रेरणा नहीं होती वह साहित्य मे स्थान पाने के बावजूद 'वचना स्वप्न की उपज', अह के प्रक्षेप और साहित्यिक आत्माभिनय से अधिक की हैसियत नहीं रखता।

यह मात्र सयोग नहीं कि साहित्य मे जिन लोगों ने सघर्ष के तत्त्व को महत्व दिया, वे साहित्य की सोद्देश्यता के समर्थक हैं। यही सघर्ष ही साहित्य से आगे बढ़कर जीवन सघर्ष की प्रेरणा प्रदान करता है। ऐसे साहित्यकार साहित्य का मुख्य उपजीव्य जीवन मानते हैं अतः ऐसे विचारकों की राय मे साहित्यिक और जीवनगत सोच का ऐक्यभाव आकस्मिक नहीं हो सकता। कहने की आवश्यकता नहीं कि कवि मुक्तिबोध इन्हीं विचारकों की कोटि मे आते हैं।

मुक्तिबोध साहित्य के लिए विचारधारा के अन्तर्महत्व से अवगत थे। यद्यपि नई कविता के परिप्रेक्ष्य मे उन्होंने लक्षित किया है, इस काल के कवियों को सम्यक विचारधारा नहीं प्राप्त हुई। लेखकों के पास मात्र एक अमूर्त मानवीयता, मानववादिता की दृष्टि है, जो हद तक विचारधारा का ही प्रतिनिधित्व करती है। लेकिन समाज को बदलने के लिए अमूर्त विचारधारा नहीं वैज्ञानिक विचारधारा की जरूरत होती है जो वैयक्तिक प्रश्नों को व्यापक धरातल प्राप्त कराए, आन्दोलनों को लोकोन्मुख बनाने में मदद करे।

साहित्य के लिए विचारधारा का महत्व इसलिए भी है कि बिना इसके भाव-दृष्टि का अनुशासन नहीं हो सकता। जब तक भावनाका अनुशासन न होगा तब तक विश्व दृष्टि का निर्माण न होगा जो कवियों को आभ्यन्तर आत्मशक्ति प्रदान कर उन्हें वह मनोबल दे जो उनकी पीड़ाग्रस्त अगतिकता को दूर कर सके।

लेकिन इसके बावजूद भी मुक्तिबोध विचारधारा को साहित्यिक प्रचार का रूप नहीं देते। उनकी शैली में फँटेसी इस बात का प्रमाण है कि उसमें

गहन वास्तविकता के चित्र मिलते हैं लेकिन बेहद गुप्त आत्मपरकता के साथ। स्वयं लेनिन भी साम्यवादी विचारों को साहित्य के माध्यम से फैलाए जाने का समर्थन नहीं करते थे। क्योंकि उन्हें यह बहरा अहसास था कि साहित्य और राजनीति दोनों के अपने अलग-अलग नियम होते हैं। मुक्तिबोध यद्यपि साहित्य और राजनीति को एक दूसरे के अन्योन्याश्रित मानते हैं लेकिन कलात्मक सतर्कता को एक बाह्यसिद्ध कलाकार, निभाते हैं।

अंतिम बात स्वयं मुक्तिबोध की विचारधारा को लेकर। यह सवाल इसलिए उठाना जरूरी है, कि मुक्तिबोध ने उसे सृजन में बहुत से विरोधी ऐक्यों का सहारा लिया है। वस्तुवादी होने के बावजूद शिल्प उनका भाववादी है, ज्ञानात्मक आधार को मजबूत करते जाने का कवि वर्ग को सलाह देने वाला कवि आत्मपरकता को बेहद तरजीह देता है। तो यह ही क्यों न माना जाय कि कवि मुक्तिबोध स्वयं भाववादी विचारकों की पॉत में आते हैं। जिसने स्पष्ट जोर पर घोषित किया हो कि प्रगतिवादी यांत्रिक छन्दों को वह छोड़ चुका है, सामाजिक ऐतिहासिक दर्शन की यांत्रिकता से वह उकता चुका है तो सवाल उठता है कि वह मार्क्सवादी कैसे हैं?

दरअसल मुक्तिबोध ने वास्तविकता के चित्रण के लिए किसी भी फार्मूलाबद्धता को अस्वीकार किया है। प्रगतिवादी आलोचकों का मानना था कि वास्तविकता के चित्रण का जो चौखटा उन्होंने तैयार किया है वह ही अंतिम है उससे हटकर वास्तविकता का चित्रण हो ही नहीं सकता। मुक्तिबोध ने इस चुनौती को स्वीकार करके भाववादी शिल्प के माध्यम से वस्तुवाद की समीक्षा तथा सृजन दोनों करके दिखाया उनकी स्पष्ट मान्यता है कि जीवन-प्रसंग अनेक सूत्रों में अनेक तत्वों में उलझे होते हैं। उनमें स्वपक्ष और परपक्ष के परस्पर घात से एक मन स्थिति और परिस्थिति बन जाती है।

मुक्तिबोध ने अपने लेखों में जिस द्वन्द्ववाद को आधार बनाया है, वह वर्गीय प्रतिबद्धता और पक्षधरता के साथ मिलकर उनको मार्क्सवादी

चितक बनाती है। कलावाद का छण्डन, वस्तु और रूप में वस्तु को असदिग्ध महत्व देना, जीवन और साहित्य में जीवन को उच्च स्थान देना, जनता के सवाल को, उनकी मुक्तिकामी आकांक्षा को व्यापक साहित्यिक धरातल प्रदान करना, साहित्य की सोद्देश्यता, पूँजीवाद का नाश, और सबसे बढ़कर एक ऐसे समाज की परिकल्पना जिसमें 'स्ट्रगल फॉर एक्जिस्टेंस' 'सर्वाइवल आफ दि फिटेस्ट' का सिद्धान्त न लागू हो। कहने की आवश्यकता नहीं कि कोई भी भाववादी विचारक इस तरह की बातों के इर्द-गिर्द भी नहीं टिक सकता।

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

"परिशिष्ट"

सहायक साहित्य

आधार ग्रन्थ

- गोमा० मुक्तिबोध - मुक्तिबोध रचनावली भाग-1,2,3,4,5 एवं 6 संपादक
नेमिचन्द्र जैन, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली प्रथम संस्करण
नव० 1980
- " - एक साहित्यिक की डायरी, भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, सातवाँ
संस्करण-1996
- " - नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबंध, विश्वभारती प्रकाशन,
नागपुर द्वितीय संस्करण-1977
- " - कामायनी-एक पुनर्विचार, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली
चतुर्थ संस्करण-1981
- " - सतह से उठता आदमी, भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन,
तृतीय संस्करण-1983
- " - 'चाँद का मुँह टेढ़ा है' भारतीय ज्ञान पीठ प्रकाशन, ग्यारहवाँ
संस्करण-1998
- " - मुक्तिबोध प्रतिनिधि रचनाएँ राजकमल प्रकाशन, चतुर्थ पुनर्मुद्रित
संस्करण-1993

सहायक ग्रन्थ सूची

- 1 मुक्तिबोध का रचना सप्ताह : संपादक गंगा प्रसाद विमल सुषमा पुस्तकालय
दिल्ली प्रथम संस्करण-1969
- 2 मुक्तिबोध का साहित्य एक अनुशीलन-डॉ० शशि शर्मा इन्द्रप्रस्थ प्रकाशन दिल्ली,
प्रथम संस्करण-1977
- 3 मुक्तिबोध विचारक कवि और कथाकार - डॉ० सुरेन्द्र प्रताप नेशनल पब्लिशिंग
हाउस दिल्ली प्रथम संस्करण-1978
- 4 लक्षित मुक्तिबोध-मोतीराम वर्मा विद्यार्थी प्रकाशन दिल्ली-1972

- 5 मुक्तिबोध की काव्य चेतना और मूल्य सकल्प-डॉ० हुकुम चन्द राजपाल वाणी प्रकाशन नई दिल्ली प्रथम संस्करण-1985
- 6 मुक्तिबोध की समीक्षा दृष्टि-डॉ० प्रेमव्रत तिवारी-ग्रन्थ भारतीय प्रकाशन माला इलाहाबाद, प्रथम संस्करण-1986
- 7 मुक्तिबोध की साहित्यिक मान्यताएँ और उनका काव्य-डॉ० बृजबाला सिंह श्रीप्रकाशन वाराणसी प्रथम संस्करण-1986
- 8 मुक्तिबोध के आलोचना सिद्धान्त-पुष्पलता राठौर लोक भारती प्रकाशन, इलाहाबाद सन्-1970
- 9 नई कविता और अस्तित्ववाद-राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली, प्रथम छत्र संस्करण -डॉ० रामविलास शर्मा-1993
- 10 निराला की साहित्य साधना-1 डॉ० रामविलास शर्मा, राजकमल प्रकाशन, तृतीय संस्करण-1993
- 11 राग-विराग-सं० डॉ० रामविलास शर्मा, लोक भारती प्रकाशन इलाहाबाद, पन्द्रहवाँ संस्करण-1990
- 12 प्रेमचन्द और उनका युग-डॉ० रामविलास शर्मा, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली पाँचवाँ संस्करण- 1989
- 13 कविता के नए प्रतिमान-डॉ० नामवर सिंह, राजकमल प्रकाशन नई दिल्ली, प्रथम छत्र संस्करण-1993
- 14 आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ-डॉ० नामवर सिंह, लोक भारती प्रकाशन इलाहाबाद, नवीन संस्करण-1995
15. छायावाद-डॉ० नामवर सिंह, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली पंचम संस्करण-1993
- 16 साहित्य का समाजशास्त्रीय चिंतन-डॉ० निर्मला जैन, विश्वविद्यालय प्रकाशन दिल्ली, विश्वविद्यालय, प्रथम संस्करण-1986
- 17 नई समीक्षा के प्रतिमान-सं० डॉ० निर्मला जैन, नेशनल पब्लिशिंग हाउस नई दिल्ली संस्करण-1992

- 18 इलियट का काव्य शास्त्र-अनुवादक डॉ० ओम अवस्थी, साहित्य निलय प्रकाशन कानपुर प्रथम संस्करण-1998
- 19 हिन्दी साहित्य और सवेदना का विकास-डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी, लोक भारती प्रकाशन इलाहाबाद, छठा संस्करण-1996
- 20 काव्य भाषा पर तीन निबन्ध-स० डॉ० सत्य प्रकाश मिश्र, लोकभारती प्रकाशन प्रथम संस्करण-1989
- 21 मुक्तिबोध एक अवधूत कविता-श्री नरेश मेहता, लोक भारती प्रकाशन इलाहाबाद, प्रथम संस्करण-1988
- 22 हिन्दी साहित्य का इतिहास-आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी इकतीसवा संस्करण-
- 23 चिन्तामणि भाग-1, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, इंडियन प्रेस इलाहाबाद
- 24 रस मीमांसा - आचार्य रामचन्द्र शुक्ल
- 25 आत्मनेपद - अज्ञेय
- 26 तारसप्तक-स० अज्ञेय
- 27 दूसरा सप्तक-स० अज्ञेय
- 28 शेखर एक जीवनी - अज्ञेय, सरस्वती प्रेस इलाहाबाद संस्करण-1980
- 29 मुक्तिबोध की समीक्षा-अशोक चक्रधर, राधाकृष्ण प्रकाशन दिल्ली, प्रथम संस्करण- 1998
- 30 आधुनिक हिन्दी कविता-डॉ० नन्द किशोर नवल, अनुपम प्रकाशन, पटना प्रथम संस्करण-1993
- 31 कविता पाठ और काव्य मर्म - डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव, अभिव्यक्ति प्रकाशन इलाहाबाद, प्रथम संस्करण-1993
- 32 निराला आत्महता आस्था -दूधनाथ सिंह नीलाम प्रकाशन-1972
- 33 कामायनी की रचना प्रक्रिया-डॉ० गिरिजा राय लोकभारती प्रकाशन इलाहाबाद, प्रथम संस्करण-1983
- 34 संस्कृत आलोचना-आचार्य बलदेव उपाध्याय उत्तर प्रदेश हिन्दी संस्थान प्रकाशन लखनऊ तृतीय संस्करण-1978

- 35 सिद्धान्त और अध्ययन-बाबू गुलाबराय, आत्मा राम एण्ड सन्स प्रकाशन दिल्ली-
छठा संस्करण-1985
- 36 भारतीय एवं पाश्चात्य काव्य शास्त्र-डॉ० देशराज भाटी, अशोक प्रकाशन दिल्ली
सप्तम् संस्करण-1989
- 37 पाश्चात्य काव्य शास्त्र-डॉ० शान्ति स्वरूप गुप्त, अशोक प्रकाशन नई दिल्ली-
संस्करण-1989
- 38 अभिप्राय स० डॉ० राजेन्द्र कुमार- अक्टूबर-1999 अंक
- 39 हिन्दी आलोचना विश्वनाथ त्रिपाठी , राजकमल प्रकाशन नई दिल्ली द्वितीय
संस्करण-1982
- 40 फिलहाल अशोक बाजपेयी
- 41 मुक्तिबोध की आत्मकथा विष्णु शर्मा
- 42 कला का जोखिम निर्मल वर्मा,